ANTITEZE

DUMITRU SOLOMON

ELITA ŞI ECONOMIA DE PIAŢĂ

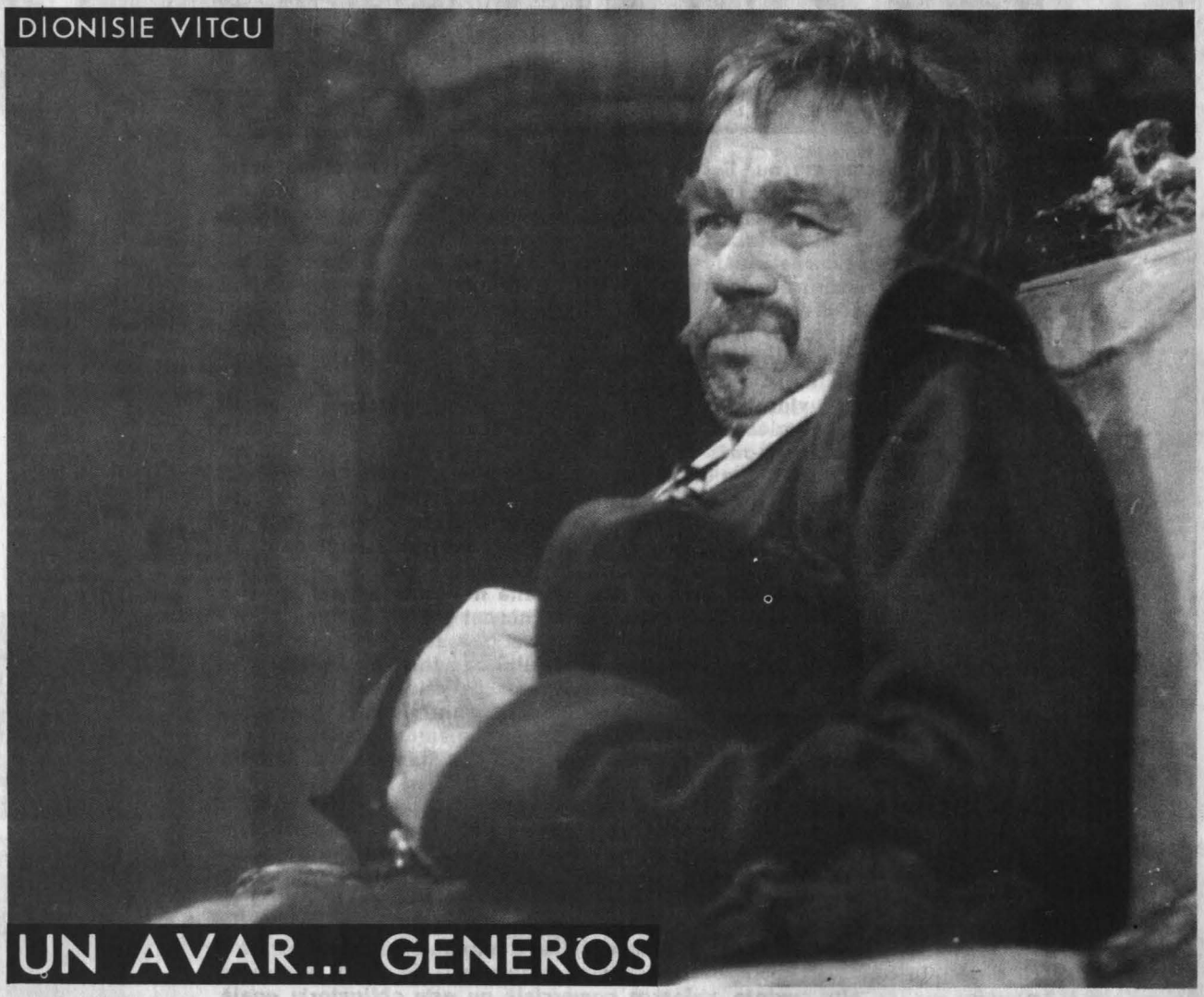
Vrem sau nu, fiecare (mai mare sau mai mică) revoluţie naşte noi ierarhii, noi elite, o nouă punere în pagină a societăţii. Beneficiarii sau priviiegiaţii vechilor organizări sociale, fie că au contribuit activ la organizarea acelor structuri, la consolidarea sau la justificarea lor, fie că au fost simple şi nesemnificative aluviuni purtate de curent, vor trebui să-şi cedeze locurile sau vor fi dislocaţi cu forţa. În cultură, lucrurile ar trebui să fie mai ciare, mai tranşante decît în alte zone sociale. Aici s-a putut vedea limpede cine a servit cu zel ideologia şi propaganda, cine a făcut artă şi cine a mimat artă, cine a avut talent de a crea şi cine a avut talent de a se adapta. În acelaşi timp, aici se cuvine să funcţioneze şi nuanţarea, măsurătoarea infinitesimală, căci au existat şi talente reale care s-au lăsat corupte, şi opere autentice obligate să intre în compromis cu cenzura.

Pînă în decembrie 1989 s-a oficializat o anumită ierarhie culturală, în vîrful căreia au fost impuşi şi cîţiva dintre aceia care demonstrau rigoare, vigoare şi prodigiozitate în susţinerea sistemului comunist. După decembrie 1989 s-a forţat de către unii comentatori grăbiţi, neinformaţi sau rău intenţionaţi răsturnarea vechii ierarhii exact cu capul în jos, ceea ce a adus la vîrf cîteva prezenţe nesemnificative, dar care purtau medalia nevăzută a unei aşa-zise rezistenţe în faţa cenzurii, a unei disidenţe de nimeni ştiută. S-a încercat de asemenea pulverizarea lui Călinescu, Vianu, Marin Preda pentru faptul de a fi devenit la un moment dat membri ai partidului comunist sau de a fi avut unele apariţii publicistice convenabile puterii. Reacţia celor mai compromişi colaboraţionişti, în dublă postură, de apărători ai monstruosului cuplu dictatorial şi de... disidenţi, n-a întîrziat să apară, organizîndu-se discreditarea adevăraţilor disidenţi: Mircea Dinescu, Andrei Pleşu, Ana Blandiana, Alexandru Paleologu, Gabriel Liiceanu, nu întîmplător şi personalităţi de elită ale culturii româneşti. Aşadar, după răvăşirea valorilor produsă în patru decenii, s-au tentat în numai doi ani alte răvăşiri, pornindu-se de la patimi extraartistice, criterii partizane, politice, de conjunctură. Practic, scara valorilor nu a putut fi clintită, iar eforturile distructive nu vor putea produce demolări în teritoriul cultural; cît priveşte reaşezările valorice, ele se vor face — dacă şi cînd se va ivi necesitatea organică — din interiorul culturii.

Se întîmplă însă că nu întotdeauna o valoare spirituală se poate exprima pe piaţă prin ea însăşi. Produsul minţii omeneşti nu poartă de obicei şi eticheta preţului său, cu alte cuvinte, valoarea comercială nu este obligatoriu egală cu valoarea artistică. De aici unele confuzii, de aici credinţa greşită a unora că adevărata cultură se poate face în orice împrejurări. Şi tot de aici, necesitatea vitală de sprijinire a valorilor de către stat. În concurenţa de pe piaţa culturală, produsele comerciale se vînd singure şi aduc profituri băneşti, în timp ce produsele de valoare trebuie stimulate, profitul de pe urma lor fiind deocamdată strict spiritual. Shakespeare şi Molière au fost şi ei sprijiniţi la vremea lor. Şi trebuie sprijiniţi şi acum. Teatrele nu pot trăi doar din vînzarea biletelor, care bilete sînt oricum mai ieftine decît orice (chiar şi decît cărţile) şi care, încă, se vînd greu. În momentul în care trăim, cu eliberarea tuturor instinctelor, inclusiv a aceluia de agresivitate, riscăm să ne sălbăticim şi să ne întoarcem nu în Asia, cum prezic unii, ci direct în caverne.

A sprijini arta de valoare nu înseamnă însă a conserva intacte acele aglomerări tinzînd spre amorfism sau isomorfism, care apasă greu bugetul unor teatre. Socialismul reuşise aplicarea, în anumite domenii, a principiului comunist: de la fiecare după capacitate, fiecăruia după nevoi. Dar se dovedise că micile capacităţi aveau nevoi mari, că, mai ales către vîrful piramidei sociale, cu cît capacitatea era mai mică, cu atît era mai bine retribuită, conform «nevoilor». Falsitatea principiului s-a dovedit la fel de gravă şi în cazul unor instituţii culturale. Destui actori au fost menţinuţi în schema teatrelor, obţinînd salarii din ce în ce mai mari odată cu trecerea timpului, timp în care nu făceau mai nimic, întrucît nimeni, în afară de organizatorii serbărilor populare, nu avea nevoie de ei. O societate modernă, civilizată şi întemeiată pe concurenţă nu-şi poate îngădui să fabrice în continuare şi să susţină financiar şi moral produse inerte şi nevandabile, chiar în domeniul atît de nuanţat şi delicat al artei. Sprijinirea eiitei va fi, nu avem încotro, în defavoarea mediocrităţii.

TEATRUL „REGINA MARIA"
-1-
BIHOR - ROMÂNIA



DIONISIE VITCU

UN AVAR... GENEROS

Nu i-am văzut, dintre interpreții lui jupîn Harpagon, nici pe Ramadan, nici pe Birlic. Pot doar să-mi închipui ce accente va fi avut, între frapant și hazliu, jocul fiecăruia. Bîntuit de spaimele unei monomanii torturante, personajul are o tulbure undă de tragism (un tragism în răspăr), care nu intră în virtualitățile oricărui comediant. La Iași, acum, în montarea neconvențională a lui Dan Alecsandrescu, spectacolul curge liniștit, cu unele ghidușii, cu unele picanterii — un Molière oarecum goldonizat — pînă la intrarea în scenă a lui Vitcu. Bărbos, răguşit, cu niște ochi rotunzi în care se răsfrîng fantasmele patimii ce îl stăpînește. Bănuitor la culme, văzînd peste tot numai pungași și pezevenghi, încordat, la pîndă, cu mîinile crispate ca niște gheare gata să apuce. Afurisit și apelpisit.

O vietate ciudată, în necurmat zbucium. Zgripțuroiul e un ipochimen în preajma delirului obsesiv, un posedat atins de sminteală, o creatură anxioasă pînă la grotesc. Maniac păgubos, încrîncenat și certăreț, viața acestui fanatic picat în fandacsie e un blestem pe care nu-l răscumpără nici o comoară. Drogîndu-se cu toate drojdiile înăcrite ale arghirofiliei, hapsînul, în nălucirile căruia (aurul poate da febre halucinatorii) lumea însăși ia probabil conturul unei pungi, se agită cînd căpiat pînă la țipătul absurd, cînd desperat pînă la spasmul bizar. E, în comicul acestei interpretări, o tentă de funambulesc.

Gesturile lui Dionisie Vitcu, sugerînd, cu inventivitate, un întreg limbaj al cărpănoșeniei, expresivitatea fizionomiei lui, pe care se întretaie ca și oximoronic răutatea și un soi de perfidă buimăceală, rostirea scămoșată, care parcă nu se îndură să sloboadă decît cuvinte storcoșite, piezișe, zgrunțuroase, plăsmuiesc un harpagon într-o continuă tensiune a efectului tragicomic. Densitatea lui scenică vine din acest patos ilar care se descarcă uneori — risum teneatis! — în gemete și lacrimi. Avarul plîngînd — ce imagine crispantă! Te trece, fie și pentru o clipă, un fior.

Chiar dacă esențialmente malign, cămătarul este, în psihismul lui aberant, mai mult sau mai puțin caricatural, și un soi de victimă. A propriei, devorante, zgîrcenii, dar și a ingeniozității parșive a celor din jur, iscusiți în neistovite tertipuri și fățarnici cît să le meargă bine. Urîcios de mai mare dragul, Vitcu-Harpagon nu vrea, cu dinadinsul, să provoace hohotul de rîs. Se rîde, e drept, la anumite replici spuse cu inimitabil umor, însă, dincolo de inevitabila tentă de pitoresc, actorul nu se lasă furat de ispita șarjei delectante, el incizînd profilul eroului său cu nervul unor intuiții de profunzime. Jocul concentrat scapără în tîlcuri subtile, cromatica nuanțelor punînd în spectru diformitatea morală.

Avarul își găsește în Dionisie Vitcu un interpret, într-adevăr, generos.

FLORIN FAIFER

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU I.L. CARAGIALE

PREMIILE

MARELE PREMIU ŞI TROFEUL ORAŞULUI BUCUREŞTI: TEATRUL «BULANDRA» pentru spectacolul VISUL UNEI NOPŢI DE VARĂ de William Shakespeare (regia: Liviu Ciulei)

MARELE PREMIU (ex aequo): TEATRUL NAŢIONAL DIN CRAIOVA pentru spectacolul UBU REX CU SCENE DIN MACBETH (regia: Silviu Purcărete)

PREMIUL II: TEATRUL «ODEON» pentru spectacolul MINCINOSUL de Carlo Goldoni (regia: Vlad Mugur)

PREMIUL III: TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI pentru spectacolul NOAPTEA REGILOR de William Shakespeare (regia: Andrei Şerban)

PREMIUL UNITER PENTRU ORIGINALITATE ÎN CREAŢIA TEATRALĂ: HORAŢIU MĂLĂELE pentru rolurile interpretate în MINCINOSUL de Carlo Goldoni (Teatrul «Odeon») şi SINUCIGAŞUL de Nikolai Erdman (Teatrul «Nottara»)

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL CU O PIESĂ ROMÂNEASCĂ: TEATRUL DRAMATIC DIN BRAŞOV pentru spectacolul O NOAPTE FURTUNOASĂ de I.L. Caragiale (regia: Mihai Manolescu)

PREMIUL «ION SAVA» PENTRU REGIE: SILVIU PURCĂRETE pentru regia spectacolului UBU REX CU SCENE DIN MACBETH la Teatrul Naţional din Craiova

PREMIUL «COSTACHE ARISTIA» PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE MASCULINĂ: VICTOR REBENGIUC pentru rolul Fundulea din VISUL UNEI NOPŢI DE VARĂ de Shakespeare la Teatrul «Bulandra».

PREMIUL «LUCIA STURDZA BULANDRA» PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE FEMININĂ: VALERIA SECIU pentru rolul Donata Genzi din REGĂSIRE de Pirandello la Teatrul Mic

PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE: LIA MANŢOC pentru decorul spectacolului MINCINOSUL de Goldoni la Teatrul «Odeon»

ADRIANA GRAND pentru costumele spectacolului MARAT-SADE de Peter Weiss la Teatrul Naţional din Cluj

PREMIUL PENTRU DEBUT: ANDA CHIRPELEAN pentru rolul Marianne din spectacolul MARAT-SADE de Peter Weiss la Teatrul Naţional din Cluj

PREMIUL TINEREŢII: TRUPA TEATRULUI «EUGEN IONESCU» din Chişinău pentru spectacolul CÎNTĂREAŢA CHEALĂ de Eugen Ionescu (regia: Petru Vutcărău)

PREMIUL OFERIT DE EDITURA «GHEPARDUL» PENTRU UN DRAMATURG DEBUTANT: CONSTANTIN ZĂRNESCU pentru piesa REGINA IOCASTA

JURIUL

MARIN SORESCU — preşedinte
SANDA MANU
RODICA TAPALAGĂ
DIONISIE VITCU
ŞTEFANIA CENEAN
MIRCEA GHIŢULESCU

ÎMPLINIRI, NEDUMERIRI ŞI FATA CU PERNA ÎN BRAŢE

S-a încheiat de curînd («de curînd» se referă la momentul în care scriu eu, nu la acela în care citiţi dumneavoastră) cea de a doua ediţie a Festivalului Naţional de Teatru «I.L. Caragiale». S-au adunat trupe şi critici din mai toată ţara, s-au văzut spectacolele, s-au desfăşurat dezbaterile profesionale, s-au înciņs spiritele, s-au descins spiritele, s-au dat premiile, s-au bucurat unii, s-au minunat alţii, a fost lăudată organizarea (pe drept cuvînt, efortul n-a fost neglijabil), s-a înjurat organizarea (pe bună dreptate, au existat lucruri nepuse la punct)... Aşa cum se întîmplă întotdeauna. Şi tot aşa cum se întîmplă întotdeauna, după ce Costache Olăreanu, directorul Festivalului, a rostit formula tradiţională — „Declar închisă cea de a doua ediţie a Festivalului Naţional de Teatru «I.L. Caragiale»" — s-a putut constata că, în ansamblu, retrospectiva anului teatral a pus în evidenţă împlinirile şi poticnelile... anului teatral. Adică aşa cum era firesc să se întîmple, adică exact ceea ce îşi propune un asemenea festival.

Ce a fost bine, la actuala ediţie!

Bine a fost, în primul rînd, că numărul de spectacole valoroase a fost mult mai mare decît anul trecut. Arată excelent, arată încurajator alăturarea, pe afişul competiţiei, a unor titluri (şi acum nu ne referim la texte ci la spectacole) cum sînt: **Visul unei nopţi de vară** în regia lui Liviu Ciulei la «Bulandra», **Mincinosul** de Goldoni pus în scenă de Vlad Mugur la «Odeon», **Regăsire** de Pirandello montat de Cătălina Buzoianu la Mic, **Marat-Sade** de Peter Weiss în regia lui Victor Ioan Frunză la Naţionalul clujean sau la Naţionalul din Craiova, **Ubu rex cu scene din Macbeth** semnat de Silviu Purcărete. Şi dacă din agenda a nouă zile de concurs, cercetînd cu maximă exigenţă, se pot reţine uşor cinci titluri (cu o exigenţă «de gradul doi», sau chiar «unu şi jumătate», exemplele ar putea fi mai numeroase), înseamnă că stagiunea a fost bună, dacă nu foarte bună.

Ce a mai fost bine? Indiscutabil, faptul că numele lui Caragiale a fost prezent, anul acesta, şi în programul festivalului, nu doar în titulatura sa. Şi încă de două ori, pentru că **O noapte furtunoasă** ne-a fost propusă în montarea lui Mihai Manolescu la Braşov şi a lui Laurian Oniga la Timişoara. Şi dacă în această ediţie s-a înregistrat un progres faţă de precedenta, Caragiale fiind prezent cu un titlu, putem spera ca în 1992 să avem şi bucuria unui **spectacol** din dramaturgia sa. Pentru că montările amintite (cu tristeţe, fără tristeţe, dar trebuie spus!) au strălucit doar prin vlăguită sau vioaie vulgaritate, printr-o lectură ori minoră ori neclară, ori amîndouă în acelaşi timp. Sincer vorbind, la primul dintre spectaco-

le, dacă nu era tevatură pe scenă şi dacă nu se enerva, publicul putea fi în pericol să picotească; în legătură cu cel de al doilea, o nedumerire: de ce nu s-a intitulat spectacolul **O noapte furtunoasă cu scene din Clochemerle!**

Vom înscrie tot la «bune» ideea de a introduce în programul festivalului spectacole-lectură cu texte din dramaturgia contemporană românească (au fost prezenţi, cu cîte o piesă, Tudor Popescu şi Radu F. Alexandru), chiar dacă asupra realizării practice a acestui capitol va trebui să se mai mediteze. Tot aici, bineînţeles, se cuvin amintite dezbaterile care au avut loc la UNITER în organizarea secţiei de critică. Şi nu vom uita nici debutul în festival a unei foi numite chiar astfel, **Festival,** care a apărut zilnic, a totalizat nouă numere şi tot atîtea zile şi nopţi nedormite pentru colectivul — debutant, şi el, în publicistică — de tineri viitori teatrologi şi critici care a realizat turul de forţă. Foaia a bucurat, a enervat, a scandalizat... deci a fost bună. Putea fi şi mai bună? Sigur că putea fi. Poate la anul, dacă tinerii învăţăcei nu vor prefera să plece unde vor vedea cu ochii, să se apuce de creşterea viermilor de mătase ori să studieze transhumanţa la români, după şedinţele de profesionistă «frecare a ridichii» pe care le-au avut de înfruntat individual şi «în colectiv», pentru poznele ori inabilităţile lor (ridicate, cu acest prilej, la rang de «crime împotriva ordinii de stat»).

Ce n-a fost bine, la actuala ediţie!

Poate faptul că o iniţiativă, întru totul justificată, a organizatorilor, aceea de a face o selecţie a spectacolelor propuse de către teatre a intra în competiţie, nu a fost dusă pînă la capăt. În sensul că referinţele fie s-au cules din cronicile apărute în presă, fie au fost formulate de un trimis «ad hoc». Cert este că dacă au existat criterii (sigur că au existat) nu s-a făcut simţită unitatea ori corelarea lor. Pot apărea — şi orice om de teatru ştie asta — şi accidente. Un exemplu e **Abatorul** de Mrožek, care la Oradea era un spectacol interesant (nu perfect, dar în mod cert interesant) şi care a avut o reprezentaţie nereuşită în Festival. Probabil nu e singurul exemplu de acest tip. Fără a putea evita astfel de accidente, organizarea mai riguroasă a vizionărilor (ne place, nu ne place cuvîntul, ăsta e) anterioare selecţiei de către un colectiv de critici, aceiaşi de fiecare dată, va putea elimina din program spectacolele care sînt proaste în mod... ne-accidental.

Tot de organizarea festivalului ţine şi întîrzierea nepermisă a expedierii invitaţiilor adresate unor critici şi oameni de teatru străini, întîrziere care a făcut ca anul acesta, cînd aveam ce arăta, să nu prea avem **cui** (ne referim, desigur, la străini). Exact invers decît anul trecut.

Şi au mai fost lucruri care n-au mers bine, asupra cărora va trebui stăruit în ediţia viitoare: neinspirata, uneori, atribuire a scenelor (tot ce-i mai trebuia spectacolului de la Oradea era spaţiul larg cît o preerie al Sălii mari a Naţionalului, şi l-a avut); imposibilitatea de a nu avea ori mai multe locuri, ori mai mulţi spectatori (la **Cîntăreaţa cheală** publicul plătitor nu încăpea în sală şi directorul festivalului se găsea în situaţia cu totul originală de a rupe biletele la uşă, la spectacolul de închidere de la Teatrul de Comedie, **La papagalul verde,** criticii **invitaţi** nu aveau locuri rezervate), a fost programat la ora 16 un spectacol despre care se ştia (ori **trebuia** să se ştie) că durează mai mult de trei ore, deci publicul (y compris juriul) avea de ales între a părăsi primul spectacol înainte de încheiere sau a ajunge la al doilea (aflat, desigur, la alt teatru) după început.

Multe şi mărunte au fost detaliile care «au scîrţîit», care vor necesita, la anul, un spor de preocupare. Unele nu sînt grave (altele da), unele sînt inerente (altele nu); ceea ce am intenţionat nu a fost formularea unei critici ci a unei **auto**critici, semnatarul acestor rînduri făcînd parte din comitetul director al festivalului. Se cuvine, deci, a răspunde solidar chiar atunci cînd vinile sînt împărţite mai mult sau mai puţin democratic între «onor membrii».

Ce este cu «nedumeririle» din titlul articolului!

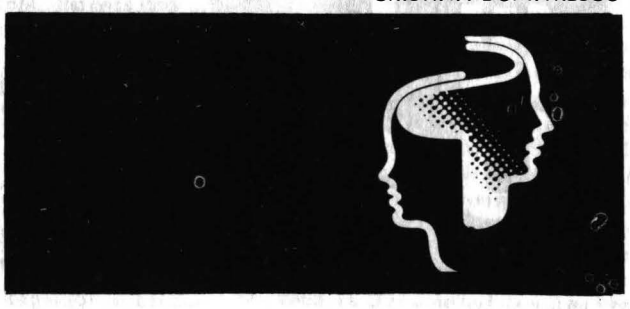
Se leagă, toate, trebuie s-o mărturisim, de premiile acordate. Sigur că orice asistent la o competiţie are palmaresul propriu, care întotdeauna i se pare superior (mai bun, mai drept etc.) aceluia oficial. Sigur că aşa s-a întîmplat şi acum. Palmaresul foaierelor e alcătuit din atîtea variante cîţi spectatori sînt în sală. Doar în două privinţe eram la un pas de unanimitate (alt cuvînt care nu ne place): spectacolul care **nu poate lipsi** de pe podiumul învingătorilor (**Marat-Sade** al Clujului) şi spectacolul care **nu are ce căuta** pe numitul podium (**O noapte furtunoasă** de la Braşov). Spuneam că era doar un pas pînă la unanimitate. Era pasul juriului şi el nu a fost făcut. Sau, poate, a fost făcut, dar în sens invers.

De ce a luat premiu Braşovul, înţelegem: nu putem renunţa cu una cu două la mentalitatea tip «Cîntarea României» de a răsplăti intenţia omiţînd, acum ca şi atunci, că în felul acesta compromitem ideea (în cazul de faţă, montarea unei piese de Caragiale), că validăm, chiar acoperim de lauri nonvaloarea.

Cum de lipseşte dintre premianţi spectacolul **Marat-Sade,** iată un lucru pe care nu-l putem însă nicicum înţelege (singura explicaţie ar fi că ea este dintre acelea ce nici nu trebuie înţelese). E un record să ai într-o sală de teatru pe mai toţi criticii din ţară şi ei să aibă aceeaşi — dar aceeaşi — opinie. E un record ca spectatorii «civili» să fie de aceeaşi părere cu criticii. Şi e un record ca, în aceste condiţii, juriul să aibă altă părere. E drept (nu şi firesc, credem), în juriu era un singur critic. E drept, criticul cu pricina, talentatul nostru coleg Mircea Ghiţulescu, este nu numai critic ci şi demnitar (ne-am obişnuit să fim circumspecţi cu funcţionarii din cultură. Trebuie să ne reobişnuim?). E drept, în juriu nu existau «civili», ci doar oameni de teatru. E drept, «s-a dat ceva» (din păcate e singura expresie potrivită) Clujului: premiul pentru debut, acordat actriţei Anda Chirpelean. Juriul are competenţa de a judeca aşa cum consideră, aşa cum doreşte. Are însă şi obligaţia (presupunem) de a da premiul **pentru debut** unui actor care **debutează.** Nu e cazul Andei Chirpelean. Cu atîta fantezie, de ce n-o fi luat şi Marius Bodochi, care merita cu prisosinţă un premiu, premiul pentru interpretare feminină, să zicem, sau orice altceva? (De Frunză nu poate fi vorba. Ce legătură are regizorul cu reuşita deosebită a spectacolului său?)

Am vrea să fie limpede. Nu avem nimic cu interpreta, ea n-a făcut nimic rău în spectacol, o compătimim, chiar, pentru castanele pe care a fost pusă a le scoate din foc (pentru cine? pentru ce? nedumeriri, cum spuneam). Un singur detaliu trebuie, poate, amintit. Premiile s-au dat două zile după ce se jucase **Marat-Sade.** După numai două zile, aproape nici un spectator nu reuşea să-şi amintească ce rol jucase Anda Chirpelean în **Marat-Sade.** O memorie mai vrednică a salvat pe toată lumea: «a, da, cred că era fata cu perna în braţe...» Încă o dată: «fata cu perna» a fost bine în spectacol tocmai pentru că trebuia să fie şi a fost **doar** «fata cu perna».

CRISTINA DUMITRESCU



CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE ?

ARAD

«AȘTEPTĂM ȘI SPERĂM»

Nimic deosebit față de ceea ce se întîmplă în alte teatre nu pare de semnalat la Teatrul de Stat din Arad (cel puțin la data vizitei acolo: mijlocul lunii iunie). Ca și în alte orașe, foarte puțini spectatori (cam între douăzeci și patruzeci, într-o sală de 500 de locuri) — «și nu numai acum, la sfîrșit de stagiune», oftează gazdele —, subvenție relativ insuficientă (putînd ajunge relativ suficientă doar prin complicate manevre financiare sau prin subterfugii adesea penibile), număr insuficient de actori, mai ales tineri («toți visează să plece la București unde, dacă reușesc să pătrundă, stau uneori luni întregi fără să joace»). Cu toate acestea, ultimele două premiere ale sezonului teatral, Candid după Voltaire și Transfer de personalitate de Dumitru Solomon, au înregistrat, în circa două săptămîni (primul reluîndu-se după o întrerupere de peste o lună), cinci, respectiv nouă reprezentații. Împreună cu celelalte cinci titluri de pe afișul stagiunii — printre care Pescărușul de Cehov —, ele alcătuiesc o destul de bogată ofertă spectacologică (desigur, calitatea fiecărei montări în parte e o altă chestiune), prilejuind săptămîni «pline», cu cîte opt spectacole. Au existat însă și săptămîni în care au avut loc numai cîte două reprezentații. Motivul? Același: lipsa publicului. «E adevărat, poate că avem și noi o anumită vină» spune dl. Ovidiu Cornea, directorul teatrului. «Obsedați de ideea că oamenii vor acum distracții ușoare, texte fără mari profunzimi și spectacole de divertisment, am pus în scenă două-trei comedioare de — credeam noi — succes garantat. De fapt, s-a dovedit însă că spectatorii nu vin chiar la orice și că, pînă la urmă, tot lucrurile serioase, solide plac mai mult. Așa că am revenit la astfel de proiecte și, cu ajutorul celor doi regizori ai noștri, vom reuși, sper, să demonstrăm că refluxul publicului e un fenomen trecător». Într-adevăr, spre deosebire de multe alte teatre din țară, cel arădean are șansa de a beneficia de doi regizori (profesioniști) angajați: Radu Dinulescu, director de scenă cu reputație bine stabilită, și Ion Mânzatu, proaspăt absolvent al Institutului. Marea problemă rămîne, așadar, absența din teatru a actorilor tineri și, mai ales, a actrițelor tinere, fapt care face efectiv imposibilă abordarea multor texte importante și care a dus la scoaterea din repertoriu (odată cu plecarea unei interprete) a unor piese de rezistență din stagiunile precedente. «Am încercat să încropim un fel de școală, atît pentru unii tineri din corp-ansamblu, cît și pentru actorii cu experiență, pîndiți adesea de pericolul șablonizării» spune Ion Mânzatu. «Rezultatele au fost uneori de-a dreptul extraordinare, oameni care credeau că nu pot juca decît un anume tip de roluri au descoperit în ei înșiși posibilități cu totul noi, necunoscute pînă acum». „I-am «obligat» să fie mai buni decît își închipuiau că sînt și am reușit, totul a fost foarte bine, iar ei — fericiți", adaugă dl. Cornea. Bineînțeles, însă, aceasta nu poate fi o soluție de durată; unica rezolvare eficientă e angajarea unor absolvenți, dar... «Am încercat și anul acesta, nici nu vor să audă de plecarea la un teatru din țară!» Și atunci? «Atunci trebuie să mai avem răbdare încă vreo trei-patru ani, pînă vor termina promoțiile mai numeroase din facultățile de teatru. Deocamdată ne descurcăm cum putem, așteptăm și sperăm».

Și totuși, la Arad nu se așteaptă doar. Se și lucrează. Iată, deci, că avem ceva deosebit de semnalat.

Rep.

NAȚIONALUL TIMIȘOREAN:

GÎLCEAVA ÎNȚELEPTULUI CU TEATRUL

La vest de zero absolut

Nu știu dacă Teatrul Național mai raportează, azi, ceva-cuiva, dar, cu siguranță, se raportează pe sine însuși, cu infinită febrilitate, la zero absolut. Între cabine și cabinete circulă non-stop fișe de urmărire a vitezei de croazieră, de calculare a distanței față de acel incert — dar obsesiv — punct de pornire situat undeva lîngă decembrie '89 sau mai încoace, în zilele noastre. În fine, asupra situării lui există — din start — neînțelegeri. «Venind la teatru în ianuarie '90, am pornit de la punctul zero absolut. Gestiunea repertorială era dezonorantă. S-o spun limpede: teatrul era un fel de «agentură» a lui D.R. Popescu, cum să-i mai vezi, în continuare, după? Alte (celelalte) piese nu erau dezonorante politic, ci estetic. Am demarat greu. Regizorul Ștefan Iordănescu abia se reîntorsese, iar Emil Reus era încă într-o stare de șoc, ca mulți timișoreni în perioada post-decembristă. Marele spectacol se desfășura în fața — nu înăuntrul — teatrului. Primăvara timișoreană nu s-a comparat cu nimic în România. Frămîntări, demonstrații, mitinguri, moartea plutea încă în aer. Era un anotimp insurecțional. Estetic vorbind, nu prea te puteai descurca. Pe de altă parte, vechea gardă a Teatrului Național era deprofesionalizată. Cîntarea României era prea aproape, vaccinul ceaușist rămînea puternic, deși mulți nu erau — nu sînt — conștienți de asta.» (Șerban Foarță, fost director al teatrului). «Am început stagiunea '91—'92 aproape de la zero. Din cauza unei conduceri care nu era de specialitate, în stagiunea precedentă s-a lucrat puțin și s-a plecat masiv. A fost o perioadă confuză, fără ritm. Acum, începem să ne refacem forțele. Deja se muncește mult, se repetă chiar și noaptea, se înregistrează succese surprinzătoare cu Francesca a fost răpită, adaptare după Dario Fo în regia lui Laurian Oniga și Paharul cu apă de Eugène Scribe în regia lui Emil Reus.» (Vladimir Jurăscu, directorul Teatrului Național Timișoara)

Dragoste cu fo(a)rța nu se poate

Între zero absolut și zero relativ pulsează istoria unei crize care, atunci, părea profundă și iremediabilă. «Din păcate, venirea mea în teatru s-a petrecut sub auspicii proaste. Era vremea conflictelor. 85 la sută din trupă a considerat că nu mai poate lucra cu regizorul Ioan Ieremia. Cînd am venit eu, faptul era consumat. Ieremia m-a rugat, direct și indirect — prin Ministerul Culturii — să-l reprimesc. S-a invocat, la un moment dat, camaraderia de școală dintre Ioan Ieremia și Dan Marțian. I-am plătit salariul pe trei luni cu rugămintea de a-și găsi alt loc de muncă. M-a înjurat în presă. Singurul care mi-a luat apărarea a fost Claudiu Iordache, deși el era atunci (sper, numai dintr-o enormă bună-credință) de cealaltă parte a baricadei. Are acum recunoștința mea tardivă. Cu sau fără Ioan Ieremia (transferat, în cele din urmă, la Craiova) premizele erau atunci dramatice, convulsive. Au plecat cîțiva actori. Doi — germani — în Germania. Ion Haiduc, cu ultimul tren spre capitală. Scenografa Emilia Jivanov, din propria-i inițiativă. Asta era situația. Nu-l puteai ține cu forța. Cu Foarța. Au venit, în schimb, regizorii Ștefan Iordănescu și Laurian Oniga, cîțiva actori tineri, talentați. Administrație (probleme legate de cazare, relații cu autoritățile etc.) nu știam. Eram un căpitan la 15 ani». (Șerban Foarță).

«Se vorbea atunci despre criza teatrului, criza publicului. Nu prea cred în ele. În primul rînd erau crize și conflicte individuale. Perioada Șerban Foarță a fost agitată. Actorul Nicolae Mihoc a plecat (din cauza neînțelegerilor cu conducerea) lăsînd baltă două piese în care nu putea fi înlocuit: Mașina de scris și Teroare și credință, care abia s-au jucat de vreo cinci-șase ori. Au mai plecat și alți actori: Margareta Avram, Ion Haiduc... Erau — repet — urmările unei conduceri ne-specialiste în teatru». (Vladimir Jurăscu)

«Am venit la Timișoara după Cruciada copiilor montată la Naționalul bucureștean și am fost foarte bine primit de Șerban Foarță. Nu existau — și nu există nici acum — obstrucții în munca pe care o desfășurăm aici. Divergențe — da. Dar astea sînt peste tot». (Laurian Oniga, director adjunct al teatrului)

Bătălia Caragiale

Culisele importă pînă la un punct. Dincolo de criză, conflict sau divergență se află scena. Victoriile sau înfrîngerile se decid acolo. În pofida contestărilor de acum, staglunea Foarță a însemnat spectacole unicat (recitalul Ana Blandiana al actriței Larisa Stase Mureșan), montajul televizat «Recviem pentru Timișoara», premiere Eugen Ionescu (Delir în doi), Jean Cocteau (Mașina de scris), Vaclav Havel (Garden Party), Michael Black (Teroare și credință), Eugène Scribe (Paharul cu apă) și mult Caragiale. Colajul «Fitanția» (realizat de Radu Radoslav), Conu Leonida față cu reacțiunea (pus în scenă de Horia Ionescu), O noapte furtunoasă în regia lui Laurian Oniga. «Am mizat pe Caragiale. E un exemplu pentru psihozele și turpitudinile noastre. Am încercat — prin el — să scot teatrul din starea de coagulare comunistă și să-l readuc în cea de libertate interioară și — de ce nu — exterioară». (Șerban Foarță) «A avea 200 de spectatori după 20 de spectacole Caragiale e un miracol. Alci e un public cult, avizat, exigent, pentru care Caragiale nu e deloc consumat». (Laurian Oniga). «Nu merge. Banatul nu suge hîrtia Caragiale». (Mariana Voicu, secretar literar)

Nimic despre teatru

În mod straniu, despre teatrul timișorean se tace sugestiv și consecvent. Eșecurile și strălucirile se succedă convulsiv într-un spațiu destul de etanș pentru a nu permite o prea limpede comunicare cu exteriorul. De aici o senzație de neputință și instabilitate. «Intrînd în teatru am nimerit pe un teren minat». (Șerban Foarță). «Teatrul e minat (coincidența aparține interlocutorilor — n.a.) din afară. Ca întreg orașul, de altfel. Pare a se așterne asupra lui o conspirație a tăcerii. Colegul meu Ștefan Iordănescu a pus în scenă un excelent Havel (Garden Party) și absolut nimeni din capitală n-a venit să-l vadă. La O noapte furtunoasă au venit

doar Valentin Silvestru şi Aurelia Boriga de la «Flacăra». La Francesca a fost răpită — nimeni. Asta în ciuda faptului că aici — spre deosebire de alte teatre din ţară — se munceşte zi şi noapte, se fac multe spectacole bune, cu o echipă regizorală şi actoricească de valoare. Şi chiar în ciuda faptului că, în timp ce prin ţară se ţineau şedinţe de partid, în balconul acestui teatru se petreceau lucruri importante, se trăia cu un curaj şi entuziasm incredibil. Altfel se cuvine să gîndim şi să scriem despre Naţionalul timişorean». (Laurian Oniga). «Nu sîntem ajutaţi în privinţa dotării tehnice. Ne lipsesc o mulţime de aparate, becuri, reflectoare, ce să mai vorbim, n-avem nici cauciucuri pentru autobuz. Toate donaţiile din străinătate spre România ne-au ocolit. Fondurile — după buget...» (Vladimir Jurăscu)

Directori, rectori, vectori

Ce înseamnă, după toate cele spuse pînă aici, a conduce un teatru, acest teatru care se încăpăţînează să fie timişorean — adică frămîntat, liniştit, (sub)minat, contradictoriu, îndrăzneţ, descurajat, sceptic, entuziast, analitic, naiv şi adeseori al naibii de bun! «Pentru mine, o îndeletnicire grea, care mă smulge de pe scenă şi mă obligă la alte corvezi administrative, dar, în sfîrşit, ceva necesar, ceva care face parte din viaţa complexă a teatrului.» (Vladimir Jurăscu) «Deocamdată e nevoie să rămîn aici, ca regizor şi director artistic, fiindcă se poate lucra bine şi intens. În principiu, însă, nu voi sta prea mult timp. Teatrul nu înseamnă accesul la o funcţie, ci realizarea unor experienţe profesionale. Or, asta presupune schimbare». (Laurian Oniga) «Prin ianuarie, într-o şedinţă cu directorii de teatre la Ministerul Culturii se punea problema cîţi ani să stea în funcţie un director. Unii au propus trei ani. Eu am propus trei luni. Nu e de stat, domnule. Eu, cel puţin, n-aş fi vrut să stau pentru că există în teatru o respingere instinctivă a ceea ce această instituţie climatizată, cu regim de seră, consideră un corp străin. Eu nu eram pro-fesenist, eu eram profesionist (ai cuvîntului) aşa că vechii m-au boicotat în proporţie de masă. Cred că în fruntea unui teatru trebuie să fie un om de teatru, cu excepţia unor timpuri normale cînd lucrurile merg de la sine. Dovadă Liviu Rebreanu sau Camil Petrescu. E adevărat, însă, că nici ei n-au rezistat decît o stagiune. Probabil, că eu n-am avut nici talent managerial. La urma urmei şi eu sînt artist, am capriciile mele. Dacă m-aş fi molipsit de teatru m-aş fi angajat acum ca maşinist. Nu m-am molipsit. Apoi, cu teatrul mai e şi o altă poveste. Cred că dintre toate structurile artistice, el a fost cel mai controlat de putere. Funcţionau tot felul de cenzuri. Secretariatele literare erau, majoritatea, factori retrograzi ai teatrelor, practicînd prima cenzură şi delaţiunea. Pe care o practică şi acum». (Şerban Foarţă)

Ieşirea din cerc

Nu ştiu dacă cei trei interlocutori ai mei au avut şansa de a se confrunta vreodată atît de concis pe terenul ideii de teatru şi al realităţii de teatru timişorean. Succesiunea (sau mai degrabă simultaneitatea) opiniilor lor e, desigur, rodul unui mixaj. Nu tocmai greu de realizat, fiindcă discuţiile s-au vădit a fi, pînă la un punct, convergente. Mai departe, pentru Vladimir Jurăscu şi Laurian Oniga contează efortul, rampa, aplauzele, clipa. Se pregătesc spectacole (cinci premiere în trei luni), turnee în Moldova şi Israel. Pentru Şerban Foarţă contează rostul şi corecta rostire a divorţului său de teatru. «Stagiunea Foarţă» pare-se că a însemnat nu atît un şir de veniri şi plecări, certuri şi împăcări, liberalisme şi fesenizări, cît o vastă şi fascinantă gîlceavă. Fostul director al Naţionalului timişorean este — cu sau fără voia lui — cea mai spectaculoasă şi contestată tangentă la universul centrifug al teatrului. Despărţirea este amiabilă şi fără regrete. «Plec în Franţa, dar nu din transfugeală, ci graţie unei binevoitoare intervenţii a doamnei Irina Mavrodin, care m-a recomandat pentru o bursă de trei luni Ministerului francez al Culturii. Nu plec cu bucurie din ţară. E ca şi cum aş părăsi o iubită bolnavă. În ce priveşte Parisul, pe care nu l-am văzut niciodată, am — firesc — trac».

RADU CIOBOTEA

UN SPECTACOL RATAT DE BUNĂ VOIE

«Panoramic Radio-TV» anunţa, pentru 23 septembrie, premiera. **Conu Leonida faţă cu reacţiunea** de I. L. Caragiale, cu Radu Beligan şi Draga Olteanu-Matei, în regia lui Nae Cosmescu. Era remarcată — mare performanţă la peste un veac de la scrierea piesei! — devoţiunea cu care, eram noi asiguraţi, va fi **respectat** textul caragialean.

Am văzut spectacolul.

Treizeci de minute în care nu s-a-ntîmplat nimic.

O jumătate de oră în care cei doi actori (plus Magda Catone, în Safta) au **spus** textul.

Nici o intenţie a faptului de artă.

Nici un nerv. Nici un zîmbet.

Nimic.

Să-l vezi pe Caragiale «mort», «îngheţat» într-o producţie TV — asta da performanţă! Sînt momente cînd prestigiul — real în cazurile (toate trei) de mai sus — al actorului se duce în pustiu. Dar şi cu voia lui, căci e greu de crezut că dl. Nae Cosmescu a folosit violenţa în a-i persuada pe actori să-l urmeze.

Textul a fost respectat, las' că a fost frazat defectuos. Ei şi?

M.P.

CINE ARE URECHI DE AUZIT...

O triplă satisfacţie ne-a oferit, în emisiunea Simpozion a Televiziunii, realizatoarea Ruxandra Garofeanu. Mai întîi, fiindcă ne-a dat posibilitatea să ne facem o imagine despre reprezentarea Trilogiei antice la Paris, înfăţişîndu-ne generosul spaţiu de joc La Villette şi fragmente din spectacol; în al doilea rînd, fiindcă a ştiut să «pună în pagină» acest veritabil triumf al artei scenice româneşti pe tonul cel mai potrivit, fără grandilocvenţa deplasată şi fără insuportabilele acute practicate de obicei la emisiunile specializate în cronică teatrală; şi mai cu seamă fiindcă, reunind interlocutori de o indiscutabilă competenţă, schimbul de păreri s-a putut situa la nivelul subiectului. Între criticul de artă român Dan Hăulică, Bernard Faivre d'Arcier, directorul teatrelor în Ministerul francez al Culturii, şi George Banu, preşedintele Academiei experimentale a teatrelor şi critic de teatru, s-au purtat conversaţii destinse, dar jalonate de precise repere culturale, despre valorile spectacolului şi despre arta regizorului Andrei Şerban. Am audiat astfel un eseu teatral «pe trei voci», încălzit de o nobilă simpatie intelectuală, elevat fără a fi ermetic.

Poate că încă o recunoaştere internaţională adăugîndu-se nenumăratelor elogii care au însoţit fulminanta carieră a acestui creator n-ar avea pentru noi o asemenea relevanţă, dacă Teatrul Naţional, aflat de la Revoluţie încoace în plin proces de revitalizare, sub inspirata conducere a lui Andrei Şerban, nu s-ar afla în momentul de cumpănă care urmează de regulă unui act de creaţie ieşit din comun, şi dacă n-ar fi ameninţat ca tocmai acum să-şi piardă animatorul — ceea ce ar echivala, fără exagerare, cu o fractură de destin (artistic). Sînt oameni de care depinde ca acest rău să nu se producă, pentru ca balanţa să nu încline de partea acelei fracţiuni retrograde care minimalizează evenimentul, din motive evident extraartistice, tinzînd să frîneze orice tendinţă de eliberare spirituală.

I.P.

COUPÉ

VALERIU MOISESCU

Priorități, accente, organizare

Am pornit de la niște măsuri organizatorice menite să înlăture blocajele ce împiedicau corecta funcționare a unor formule fireşti, obligatorii. De pildă: instituirea unui cadru legal al muncii studentului regizor cu actorul, convenit între noi şi colegii de la catedra de arta actorului, astfel încît studenții să nu mai fie nevoiți să «se strecoare», recurgînd la subterfugii ca să obțină timpul şi spațiul necesare repetițiilor la regie; în acest scop, a fost introdusă disciplina «Practica spectacolului teatral», care figurează în planurile de învățămînt pe anul 1991—1992 la ambele catedre (regie şi actorie) fiind notați pentru rezultatele obținute în cadrul atelierelor de regie şi studenții actori. De asemenea, ne-am organizat mai raţional orarul, corelîndu-l cu cel al claselor de actorie, astfel ca acele maximum 30 de ore de curs săptămînal să fie programate compact, pentru a le rămîne cel puțin două zile întregi pentru atelier şi pentru munca intelectuală independentă. Pe parcursul primelor 6 semestre, deşi s-au introdus cursuri noi, am mărit numărul de probe practice, obligîndu-i astfel pe viitorii regizori să fie mai concentrați, mai eficienți, mai pregătiți pentru noile condiții din teatru, refuzînd din start tendința de a aluneca spre tradiționala boemie care (din păcate) ne caracterizează şi cu care uneori ne mai şi mîndrim.

«Oferta» cultural-profesională din partea şcolii este la ora actuală bine concepută. Iată ce cursuri se țin pentru studenții-regizori: Arta regizorului de teatru, Noțiuni de dramaturgie, Arta şi civilizația spectacolului, Estetică, Teoria teatrului, Istoria şi teoria muzicii, Istoria şi teoria artelor plastice, Istoria filosofiei, Teoria artei actorului, Elemente de antropologie teatrală, Scenografie, Istoria costumului, Machiaj, Ecleraj, Organizarea producției teatrale; de asemenea, se studiază o limbă străină de mare circulație. Loc de mai bine ar mai fi: se simte nevoia unor noțiuni de psihologie, de sociologie, de teorie a lecturii, de tehnică a muncii intelectuale; cu timpul, vom găsi posibilitatea de a le introduce.

O programă analitică bună e o premisă favorabilă; să nu uităm însă că şi programa e ceva care se învață, adăugînd sau eliminînd în funcție de necesități formative. Esențial e ca fiecare student în parte să se descopere pe sine însuşi şi să se formeze ca artist în contact cu personalități marcante ale vieții culturai-artistice. El, viitorul artist, e «proiectul»; ca să se «înfăptuiască», e nevoie de o metodă de lucru reprezentînd opusul învățămîntului scolastic. Ca profesor, trebuie să te prezinți în fața studentului dispus să înveți odată cu el, să nu fii doar un intermediar între el şi carte să nu fii doar o «bibliografie vorbitoare», ci să te angajezi într-o relație umană specială, de transfer, care nu încetează nici după absolvire. Ca pedagog, te implici total şi pentru totdeauna. Perioada de formație şi autoconstrucție durează mult, în meseria noastră; dacă exagerăm niţel, putem spune chiar că toată viața.

Studiul profesional propriu-zis, pe ani şi semestre, e un traseu cu escale obligatorii: introducerea în procesul de creație specific artei actorului, exercițiile de descoperire a teatralității prin intermediul unei dramatizări din proză, pe care studentul o şi pune în scenă cu colegii-actori, interpretarea unui personaj din dramaturgia românească, într-o situație extrascenică — solicitare a imaginației în direcția caracterizării şi a sesizării elementelor conflictuale; abordarea teatrului realist contemporan; descifrarea mecanismelor jocurilor teatrale; semestrul de teatru psihologic (Cehov, Ibsen, Strindberg, Gorki), după care se produce, deliberat, o «ruptură», trecîndu-se la studiul commediei dell'arte şi al altor forme de teatru popular sau de ritual, cu escale dedicate utilizării măştii, improvizației şi cu racorduri între trecut şi prezent, pe materialul oferit de istoria dramaturgiei, avansîndu-se pînă în secolul XX, cu teatrul lui Beckett, Adamov, Genet, Mrožek, Eugen Ionescu. Odată dobîndite reperele istorice şi stilistice, se explorează mai îndelungat şi mai sistematic continentul Shakespeare. În anul IV, studentul pune în scenă un spectacol la «Casandra», la alegere, din orice zonă a dramaturgiei. Ultimul an, cel «de diplomă», este consacrat unei montări într-un teatru, sub îndrumarea profesorului, dar cu asumarea răspunderilor organizatorice şi economice ce decurg de aici. Anul V este important pentru că odată cu el viața în condiții de laborator ia sfîrşit, începe marea confruntare cu realitatea, cu viața şi cu problemele de zi cu zi ale unui colectiv teatral.

Cele de mai sus nu reprezintă mai mult decît o schemă cu valoare strict orientativă, pe care o adaptăm în funcție de personalitatea profesorului, datele clasei şi ale fiecărui student în parte. Se poate grăbi ritmul, dacă asimilarea s-a produs, sau insista cu probe suplimentare, ca să forțăm o gîndire lenevită, simplistă, ori să impulsionăm o fantezie inhibată. Această modelare a programei este un bun cîştigat de pe vremea cînd catedra era condusă de Penciulescu; îmi amintesc cum, într-un an, îngrijorat de faptul că întregul grup pe care îl conducea părea cam deficitar la capitolul imaginație, el a hotărît să aloce un semestru înscenării unor basme pentru copii; rezultatele au fost remarcabile. Jumătate din problemele pe care ți le pune îndrumarea studentului țin de propria ta capacitate de a-i sesiza înclinațiile şi limitele şi de a-i alcătui programul individual. De aceea — revin asupra acestei idei, practicate şi în alte şcoli de teatru din lume — tindem să lucrăm cu grupuri restrînse.

Rezultatele acestui program se pot descifra chiar în montările de diplomă şi de debut. După părerea mea, dintre producțiile anului IV, cele ale clasei de regie sînt de obicei mai percutante, mai vii, mai expresive, mai originale. Ceea ce nu înseamnă că totul mi se pare perfect. Multe vor mai trebui schimbate! Începînd cu condițiile de lucru, pentru a ne situa efectiv la nivelul pretențiilor unei Academii şi ale unui învățămînt artistic modern, şi continuînd cu unele mentalități, în sensul implicării totale a factorilor de răspundere şi în înțelegerea globală a procesului de formare a viitorului om de teatru, fie că e actor, regizor sau teatrolog; cu alte cuvinte, a nu funcționa pe «căprării». Schimbările presupun, fără îndoială, în primul rînd receptivitate din partea tuturor celor ce şi-au asumat dificila sarcină de a pregăti ziua de mîine a teatrului românesc.

În acest sens, o schimbare esențială s-a şi produs în clipa cînd zidurile ce ne izolau de restul lumii s-au surpat, reintrînd cît de cît într-o mult visată Europă spre care aspiram să ne aspirę. Noi orizonturi par a ni se deschide, fiind gata nu numai să primim dar şi să oferim. Circumscriu acestei deschideri colaborarea studenților noştri cu grupul teatral englez condus de Caryl Churchill, la București, în primăvara trecută; trimiterea unor studenți în fiecare an la festivalul de la Avignon; a unei studente de la coregrafie pentru un curs de specializare la Liège; schimbul de experiență care a avut loc cu Academia de Teatru din Malmö; turneele întreprinse în Anglia şi Belgia cu două spectacole realizate la «Casandra»; participarea profesoarei Cătălina Buzoianu la Congresul european de teatru de la Milano — unde, ca urmare a comunicării pe care o ținut-o, privind formarea regizorului de teatru în România, mari personalități ale scenei de pretutindeni au apreciat orientarea, structura şi programul învățămîntului de regie din țara noastră, considerîndu-ne una dintre cele mai serioase şcoli de acest fel din întreaga lume.

După cum se vede, tindem a începe încă din anii studenției să respirăm același aer pe care-l respiră mişcarea teatrală internațională. Cînd asemenea stimuli vor deveni ceva obişnuit, va însemna că intrăm în normal.

TEATRUL ROMÂNESC PE

«BRASIL, BRASIL...»

«Cum a fost?, cum a fost?»... Acestei întrebări bisate, pusă cînd cu interes sincer, cînd cu secretă invidie (tot sinceră), cînd cu blazarea născută din informațiile căpătate mult mai prompt și mai colorat din reportajele TV, i se poate răspunde scurt și complet cu vorba Sergentului lui Alecsandri: «Bine». La São Paulo a fost, ca și la Plevna, **bine.** Triumf național și înfrîngere personală, glorie și lacrimi, lupte, decorați, răniți. Morți, nu. Sau, cine știe, cîteva iluzii.

Dar să venim «la chestiune» în limbajul mai sec al cifrelor. Anul acesta Bienala de arte de la São Paulo s-a desfășurat între 21 septembrie și 10 decembrie. Actuala ediție — a 21-a — marchează și 40 de ani de existență a celui mai important festival artistic din America de Sud, reunind circa 500 de participanți din 33 de țări. Demn de interes (mai cu seamă din punctul nostru de vedere) e faptul că acum au fost invitate pentru prima dată și spectacole de teatru, în anii trecuți prezența acestei arte la Bienală materializîndu-se exclusiv în expoziții de scenografie sau de fotografii. Iată deci că printre numeroasele trupe de teatru și de dans (unele, cu nume răsunătoare, precum La Fura Dels Baus din Spania sau American Repertory Theatre din Statele Unite, cu un spectacol de Bob Wilson) provenite din 8 țări, au aterizat în cel mai mare oraș brazilian și vreo 130 de români, descinzînd dintr-un Boeing 707 pus la dispoziție de — cum se zice — instituția prezidențială și reprezentînd o bună parte din ansamblurile de la Național și «Bulandra», adică distribuțiile de la **Trilogia antică, Hamlet** și **Afară în fața ușii;** în plus, departamentul de specialitate al Televiziunii, omologul acestuia din Ministerul Culturii, Serviciul cultural din Ministerul de Externe și revista noastră. (Au mai făcut parte din delegație patru artiști plastici — pictorul Ioan Aurel Mureșan, sculptorii Gh. Iliescu-Călinești, Marian Zidaru și Mircea Popescu — ale căror lucrări, expuse în Bienală, ar fi meritat comentarii specializate. Tot ce pot spune eu, «ca simplu privitor», este că mi-au plăcut.)

Informațiile în legătură cu Bienala le-am aflat în dimineața următoare, cînd, pe o ploaie rece și deasă ce dezmințea sarcastic iluziile noastre despre clima tropicală (São Paulo e situat, într-adevăr, pe Tropicul Capricornului, dar și pe un podiș de 800 de metri înălțime, unde primăvara era abia la început), am ajuns la Centrul de presă al festivalului. Aici i-am găsit, dînd interviuri, pe Andrei Șerban, sosit de la Londra cu cîteva zile înaintea trupei, și pe Ion Caramitru. În jur, un permanent du-te-vino, sonerii de telefon, glasuri discutînd în felurite limbi. Nu e de mirare ca, în aceste condiții, comunicarea să fi avut de suferit iar ziarele de a doua zi să scrie, de pildă, că regizorul lui **Hamlet** e Caramitru sau că, în România, cineva a cerut capul lui Șerban care, în Malvolio din **Noaptea regilor,** l-a înfățișat pe președintele Iliescu (așa cum, în **Hamlet,** Claudius era Ceaușescu)... Tot acolo, consultînd programul editat într-o formă cu totul modestă (Bienala nu dispunea de fonduri suficiente), am luat cunoștință cu mîndrie — și nu e o vorbă goală — de faptul că festivalul urma să fie inaugurat de reprezentația Naționalului bucureștean cu **Trilogia antică;** așadar, spectacolul românesc avea să fie nu doar primul din secțiunea de teatru, ci și primul **în absolut,** cea dintîi reprezentație teatrală jucată oficial în cadrul Bienalei de cînd există aceasta!

În așteptarea evenimentului s-au scurs două zile lungi, lungite încă de posibilitățile foarte reduse de mișcare. Din cauza unor încurcături administrative a căror poveste e prea lungă și prea tristă spre a fi înșirată aici, aceia dintre noi care nu făceau parte din trupele teatrelor s-au pomenit în Brazilia fără casă și fără masă, organizatorii declinîndu-și, compătimitor dar ferm, orice obligație. Pînă la urmă, datorită amabilității ambasadei române, lucrurile s-au rezolvat, mai puțin însă în privința transportului. Și cum São Paulo e un oraș de circa 17 milioane de locuitori, iar prima recomandare ce ți se face este să ai grijă pe unde circuli (?!) și cum îți păzești banii și obiectele de valoare, nu-i greu de închipuit că ne-am limitat interesul turistic (de cel cultural nu mai e cazul să discutăm) la străzile de prin preajma hotelului.

Dar a sosit și ziua cea mare! Mașina care, în cele din urmă, a venit să ne ia ne-a purtat aproape jumătate de oră printr-un labirint de bulevarde, străzi și străduțe, oprindu-se într-un tîrziu lîngă un grup de clădiri cu înfățișarea unor hale de fabrică. Asta a și fost destinația inițială a spațiului numit SESC Pompéia. Dezafectate de cîtăva vreme, vechile uzine au fost preluate de un sindicat al lucrătorilor din industrie care, cu minime amenajări, le-a transformat în incinte apte să găzduiască expoziții sau concerte. Acum era prima oară cînd aici se juca teatru. Public — mult și eterogen: români din emigrația braziliană, oameni de teatru, spectatori «obișnuiți». **Medeea** (cu Leopoldina Bălănuță și Ovidiu Iuliu Moldovan) a început în curte. Intrigați, curioși, oamenii au privit totul în tăcere, la sfîrșit au început să aplaude dar, văzînd că actorii nu apar să mulțumească, s-au risipit destul de nelămuriți. Era greu să-ți dai seama dacă spectacolul «prinsese». După o pauză folosită pentru «alimentare» (de fapt ghilimelele sînt inutile, pentru că în Brazilia — și nu numai — în antracte chiar se mănîncă, și se bea... bine), agitata istorie a **Troienelor** i-a obligat pe privitorii/ascultători (compozitoarea Elizabeth Swados a îmbogățit repertoriul melomanilor brazilieni cu cel puțin două șlagăre la această reprezentație) să rătăcească, în lumina săracă, printre bazinele cu apă ce apăreau pe neașteptate în podeaua de beton a halei, silite să se ferească din calea soldaților ahei, grupurile de spectatori se desfăceau, familiile se despărțeau, partenerii se pierdeau unul de celălalt... O să le placă, oare? Răspunsul a venit, mai mult decît convingător, după frumosul tablou final: aplauze, urale, fluierături, bătăi din picioare... ca pe Maracana, cînd echipa națională cîștigă un meci de fotbal — ne-au spus cunoscătorii. Entuziasmul s-a păstrat pînă după finalul **Electrei** (cu Carmen Galin, Mircea Anca, Florina Cercel, Costel Constantin, Simona Măicănescu), reprezentație mult mai închegată și mai tensionată, de altfel, decît cea văzută de mine la premiera bucureșteană. S-a aplaudat, scria ziarul «Folha de São Paulo» a doua zi, «din toată inima, timp de 10 minute întregi».

Încălziți de triumful **Trilogiei** și mult mai liniștiți, în seara următoare ne-am îndreptat (e un fel de a spune, căci drumul numai drept n-a fost) spre ceea ce se numea Espaço Fathon Produções, unde era programat **Hamlet** și, peste cîteva zile, **Afară, în fața ușii,** celălalt spectacol al «Bulandrei». De cum am intrat însă în «sală» mi s-a strîns inima. Și aici, tot o hală, foarte mare, și îngrozitor de înaltă, din care gradenele așezate pe trei laturi abia izbuteau să ocupe cam o jumătate, peretele din fund, din spatele unei estrade ce trebuia să servească drept scenă, dădea direct în stradă și nu era deloc izolat fonic, chiar o conversație purtată cu voce mai tare afară se auzea perfect înăuntru, podeaua, și aici, de beton... Regizorul Alexandru

SCENA LUMII

Tocilescu și scenograful Dan Jitianu, albi la față, surîdeau eroic: «Asta el». Din cauza unor (alte) încurcături, tutelate de Direcția Teatrelor, organizatorii Bienalei primiseră abia cu o lună în urmă confirmarea participării la festival a Teatrului «Bulandra», căruia îi destinaseră un spațiu atunci disponibil. Un spațiu total nepotrivit, în care actorii păreau că se pierd. Ce să mai vorbim de nuanțele jocului! Nu e mai puțin adevărat că spectatorii brazilieni greu puteau fi entuziasmați de o reprezentație care durează peste patru ore și în care nu se întîmplă prea multe în afara unor discuții — în limba română — despre viață, moarte, adevăr... Și, iar, nu e mai puțin adevărat că spectacolul și-a pierdut din forța și strălucirea de acum cîțiva ani. Succesul a fost, hiperbolizînd puțin, unul «de stimă». Comparativ, **Afară, în fața ușii** a fost mai bine primit, formula de cabaret (politic) aleasă de regizorul Mihai Mănuțiu fiind mai aproape de gusturile acestui public plin de temperament și de neastîmpăr, iubitor de sunete și de culori tari, de senzații intense.

Este ceea ce i-a oferit din plin **Trilogia.** Și recunoștința sa a fost pe măsură. M-am (re)convins de asta asistînd, cîteva zile mai tîrziu, la o altă reprezentație a Naționalului, cu Olga-Delia Mateescu și Mircea Rusu (excelenții!) în **Medeea,** și cu Ana Ciontea, Claudiu Bleonț, Adela Mărculescu, Andrei Finți și Cerasela Stan în **Electra.** (Sper ca protagonistele **Troienelor** — spectacol prin excelență **de echipă** — să nu ia omiterea numelui lor drept o desconsiderare a contribuției fundamentale pe care au avut-o la succesul turneului. Deși n-ar fi prima dată cînd li se întîmplă asta, și nu numai lor...) De astă dată succesul — sau manifestarea lui sonoră — a fost, deși e greu de crezut, și mai mare. În aceeași seară s-a anunțat prelungirea cu încă două reprezentații a seriei de spectacole ale Naționalului.

ALICE GEORGESCU

(va urma)

CE (MAI) E DE FĂCUT?

PENTRU MONUMENTUL ACTORULUI ROMÂN

Motto:

«La început a făcut Dumnezeu cerul și pămîntul; dar pămîntul era pustiu și era haos și domnea întunericul, iar Spiritul Domnului plutea peste ape. Și Dumnezeu a zis: să fie lumină. Și văzu Dumnezeu că lumina este bună și despărți lumina de întuneric. Și numi Dumnezeu lumina, Teatru, iar întunericul îl numi El noapte. Și a fost seară și a fost dimineață, și a fost ziua întîi».

Nu știu și nici nu cred că într-alt colț de lume fenomenul Teatru sau și mai precis fenomenul Actorul de teatru să fi avut o strălucire mai necesară ca la noi. Înclin să cred că nu, deoarece nicăieri în Vest n-a fost nevoie ca actorul să salveze cultura, iar în țările Estului n-a fost nicăieri o dictatură mai sălbatecă și mai absurdă decît în România.

Armata de șobolani ai cenzurii, cenușie și cu creierul castrat, multă și pretutindeni, a ținut totul în mîini, dar i-a scăpat mereu, printre degete, actorul. Această haită de cenzori, 82% imbecili, iar restul iremediabil tîmpiți, a reușit într-un timp relativ scurt să usuce pînă la scleroză artera vitală de oxigenare a creierului românesc: cultura. Noi nu tragem astăzi atît consecințele distrugerii economice, cît pe cele ale nimicirii spirituale.

Într-o țară cu o presă aproape inexistentă, căreia i se luaseră toate literele mari și în care bieții redactori ascundeau prin buzunare cîte ceva din literele mici, rămase nevopsite încă în roșu, într-o țară cu o literatură bine strînsă în corset și la gît cu salba celor 33 de arginți, acolo unde cinematografia era invariabil cenzurată încă de la vizionarea la două benzi, și în care arta plastică de bună substanță rămînea pitită prin ateliere, într-o țară în care radioul era vîndut pînă la ultimul decibel și în care marea cocotă a națiunii, Televiziunea, încearcă abia acum, timid și fără har, să mai cîrpească pe ici pe colo gaura imensă pe care a făcut-o în plapuma de zestre a culturii românești, ce mai rămăsese viu și în stare de luptă? Teatrul!, iar prin transfocare de la plan general la prim plan: ACTORUL! Acel uriaș actor român pentru care Dumneavoastră ați stat la coadă în fața caselor de bilete, așa cum ați stat la coadă pentru pîine și carne, pentru sare și zahăr. Nici că se putea aduce un omagiu mai mare actorului de teatru! El a fost astfel spontan și firesc trecut în cartea de nemurire a neamului. El a fost și a rămas o condiție vitală a supraviețuirii, alături de pîine și de carne, alături de sare și de zahăr. Și numai Dumneavoastră care ați stat prin zloată și ger, prin întuneric și ploaie la cozile de la casele de bilete ale teatrelor vă mai amintiți cum jongla actorul cu vorba, cu tonul, cu gestul, cu inima și cu tot trupul — căutînd să ocolească cu tact și inteligență gropile prostiei și să dea textului, minuțios cenzurat, sensul și conținutul așteptat de Dumneavoastră tocmai în acel moment! Vă mai amintiți ce mult însemna atunci acel puțin? Vă mai amintiți ce fericiți și plini de speranțe plecați acasă? Vă mai aduceți aminte ce disponibilitate uriașă aveați, pe vremea aceea, de a înțelege cele mai subtile nuanțe actoricești? Vă mai amintiți că atunci actorul a stat cu pieptul descoperit, apărat numai de talent și de Bunul Dumnezeu? El nu s-a ascuns în umbra decorurilor de carton ale nepăsării și nici n-a tras peste el cortina comodității. A stat mereu în lumina reflectoarelor, în fața Dumneavoastră și pentru Dumneavoastră.

Nu știu dacă s-a gîndit cineva, dar ar fi aproape necesar ca «Premiul Nobel pentru salvarea sufletului» să fie atribuit anual actorului român de teatru. În lipsa lui — sau pînă la atribuirea lui — ar trebui să ne gîndim din ce în ce mai serios la locul și forma viitorului monument ce trebuie ridicat cît mai curînd ACTORULUI!

Și numai Dumneavoastră, care ați stat atîtea dimineți cenușii la coadă în fața caselor de bilete ale teatrelor, știți cît de necesar ne este nouă tuturor un astfel de monument.

RADU JANSEN

München, 8 X 1991

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

INTERPRET SAU CREATOR

Statutul actorului rămîne, în ciuda nenumăratelor discuții, incert, mulți întrebîndu-se ce este el de fapt, interpret sau creator? A interpreta înseamnă a traduce dintr-o limbă în alta (în cazul actorului, dintr-un limbaj literar într-un limbaj teatral specific), a limpezi, a explica, a da un sens (adevărat sau fals) unui text oarecare; în timp ce acțiunea de a crea, cît și produsul creat (creația) presupun noutate, originalitate, inventivitate, unicitate, «construcție viabilă care nu repetă în esență un model oarecare».

Antinomie sau dihotomie!

Greu de clarificat această problemă, de altfel destul de dificilă, căci, conform Dicționarului limbii române moderne, creație = interpretare «(originală și valoroasă a unui rol, înfăptuit pentru prima dată, pe scenă sau în film)» (s.n.), iar interpretare (artistică) = act creator, prin care se redă, cu mijloace adecvate, conținutul unei lucrări dramatice, coregrafice, muzicale, sau a unui scenariu cinematografic (Dicționarul de neologisme).

De unde reiese că în general creație = interpretare sau interpretare = creație, cu următoarele condiții: a) să fie valoroasă și originală (creația); b) să redea, prin mijloace adecvate, conținutul unei lucrări (interpretarea). Dar determinarea valorii și originalității sau a valorii prin originalitate în interpretare nu se poate efectua după criterii obiective, iar pe de altă parte, nu orice rol interpretat pentru prima oară presupune creație. Motivul! Nu orice persoană este o persoană inconfundabilă, deci nu orice personaj este unic; și nu orice interpretare a unui personaj unic este obligatoriu viabilă și de neconfundat. Originalitatea unui personaj nu determină neapărat originalitatea interpretării, actorul repetîndu-se uneori pe sine însuși, prin folosirea acelorași mijloace de expresie știute și chiar uneori unanim apreciate, ceea ce exclude, în ultimă instanță, creația.

Intervenția în discuție a «mijloacelor de expresie», ca element al interpretării capabil să frîneze sau să faciliteze creația, ne obligă să constatăm legătura dintre tehnica artistică (meserie sau măiestrie) și creație.

Începînd cu prima fază de dezvoltare a umanității, în care arta și tehnica se confundă, trecînd prin cultura antică, scolastica medievală ori Renaștere, creatorul se identifică cu meseriașul, artizanul cu artistul — și aceasta chiar pînă în epoca noastră. Cu patruzeci de ani în urmă existau, la noi și aiurea, așa-numitele «școli de arte și meserii», considerîndu-se că faptul de creație nu se definește prin intenționalitate ci prin înfăptuire sau întruchipare, iar acestea presupun o perfectă stăpînire și varietate a mijloacelor, în ultimă instanță un înalt grad de profesionalism.

În teatru, manierismul — formă de profesionalism limitat — nu exclude interpretarea, dar contrazice creația.

Orice actor care creează un rol este obligatoriu un interpret, dar nu orice interpret este neapărat un creator. El devine interpret al textului și virtual creator al personajului. Actul interpretării se dovedește a nu fi echivalent, dar nici opus actului de creație artistică, ci doar o condiție a sa.

De aceea, antinomia conținută în dilema: interpret sau creator? se dovedește pînă la urmă falsă.

Nu există nici măcar două tipuri de actori: actori interpreți și actori creatori, deoarece interpretînd un rol actorul izbutește uneori o creație, iar alteori, nu.

Dar ce înseamnă, la urma urmei, a realiza o creație actoricească și care sînt trăsăturile sale specifice?

Vom remarca următoarele: creația actorului este: 1. subordonată; 2. limitată; 3. relațională; 4. temporară; 5. temporală; 6. relativă; 7. variabilă; 8. efemeră. Ea este dublu subordonată: atît creației literare cît și creației regizorale. Am putea spune deci că este o creație de gradul trei. De aici decurge limitarea ei, libertatea de creație a actorului fiind restrînsă și canalizată. Nemaivorbind de faptul că, în general, actorul nu își alege rolul, ci este distribuit în el. Scriitorul, pictorul, sculptorul își aleg subiectul, actorul este ales de subiect.

Datorită caracterului complex și colectiv al spectacolului teatral, arta actorului (și, respectiv, creația sa), este relațională, dependentă deci de relația cu decorul, costumul, recuzita, lumina, sunetul, precum și, în primul rînd, de două categorii distincte de parteneri, aflați unii în scenă, alții în sală. Mă refer la relația dintre personaje și la relația actor-spectator, pentru a sublinia nu numai caracterul colectiv al producerii actului teatral, ci și caracterul colectiv al receptării lui. Partenerul-personaj nu este numai un factor stimulativ, ci și unul activ, atît în procesul cît și în desăvîrșirea actului de creație al actorului.

De aceea, și mai ales în zilele noastre, foarte greu putem vorbi despre o creație actoricească strălucită într-un spectacol fals sau mediocru.

Pe de altă parte, putem constata apariția unor spectacole profund originale din care lipsesc creațiile actoricești! Fapt care îl face pe Adrian Marino să susțină că: «în artele cele mai colective (de tipul regiei: teatrale, cinematografice, coregrafice etc.), adevăratul, singurul creator, în sensul plin, autentic al cuvîntului, este doar regizorul».

Vom mai constata că arta, creația actorului este temporară sau, cu alte cuvinte, provizorie, creația unui actor într-un rol putînd fi estompată sau ștearsă de o creație concomitentă sau ulterioară a altui actor în același rol.

Creația lui Marin Moraru în Andronic din Ultima oră a estompat creațiile anterioare, nu numai prin noutatea și originalitatea evidentă în raport cu imaginea sugerată de text și unanim acceptată a personajului, ci și prin dispariția punctelor de reper în raport cu alte interpretări, în felul lor poate la fel de valoroase.

COUPÉ

JENANT, DOMNULE ARŞINEL!

În lamentabila emisiune tele-show cu... pașaport **din 26 iulie 1991, avînd tot atîta umor cît pot da punctele de suspensie, ne-a fost dat să-l vedem pe prețuitul actor Alexandru Arșinel debitînd un text absolut inept. Înțelegem nevoia aparițiilor la T.V., dar parcă n-ar strica să-și amintească și dumnealui, ca și alți colegi ai domniei sale care acceptă să spună tot felul de prostioare, cît muncea efectiv Toma Caragiu pînă cînd textele ajungeau să fie pe gustul său.**

Ce naiba, domnilor, vreți să ajungeți să-i concurați pe dl. Valentin Silvestru, luînd interviuri florăreselor pentru «Veniți cu noi, pe programul doi»!

«SPIRITUL DE HĂRMĂLAIE»

Tot în 26 iulie — cine ne-o fi pus să ne uităm la televizor! — noua noastră «colegă» (problemă rezolvată de Caragiale — «oi fi dumneata avocat, dar coleg cu mine nu!»), pe numele dumisale Lucia Hossu Longin, ne delectează cu inspiratele-i invenții lingvistice, vorbindu-ne de astă dată despre «spiritul de hărmălaie», pe care-l atribuie spectacolului Țiganiada de la Teatrul «Ion Creangă». Ceea ce face îndeobște dumneaei, în loc de critică teatrală, poate fi subsumat, eventual, acestui «spirit de hărmălaie», din care nu lipsesc calificativele «de excepție» și incontinențele metaforiței ceaușiste în travesti «post-totalitar». Norocul ei că dl. Răzvan Theodorescu (cîndva totuși critic și istoric de artă!) e preocupat acum doar de «afară-i vopsit gardul» (după ce i-a dublat și înconjurat cu sîrmă ghimpată, lipsindu-i deocamdată medievalele șanțuri cu apă!), așa că nu mai bagă de seamă că înăuntru nu e «leopardul», ci doar un «spirit de hărmălaie».

«VENIȚI LA TEATRU CÎT MAI DES!»

În «Tineretul liber» (anul III, nr. 472) dl. Mihai Ursachi, directorul Teatrului Național «Vasile Alecsandri» din Iași, acordă d-lui Cristian Popovici Petru un interviu plin de surprize.

De la dl. Mihai Ursachi aflăm, între altele, că spectacolul ieșean cu piesa Angajare de clovn **de Matei Vișniec ar fi obținut, la Festivalul internațional de teatru scurt de la Oradea, ediția 1991, «toate premiile acordate». Să nu știe dl. Mihai Ursachi că la Oradea s-au acordat, la această ediție, nu mai puțin de 26 de premii, dintre care Naționalului ieșean i-au revenit, ce-i drept, 3 premii! Să se fi rezumat interesul real al domniei-sale pentru teatru doar la ceea ce i-au pus sub nas, la întoarcere, ieșenii! Greu de crezut, pentru că, mai la vale, tot de la domnia-sa aflăm că «doi dintre cei mai mari autori dramatici aflați în viață sînt români: Eugen Ionesco și George Astaloș». O alăturare care spune totul, mai ales că la data acordării interviului se mai aflau în viață și Arthur Miller și Slawomir Mrożek, ba chiar și Osborne, Pinter și Wesker, ca să nu mai vorbim de Tankred Dorst sau de Botho Strauss, de Dario Fo sau măcar de Havel. Și, pe urmă, de ce doi și nu trei! Că doar în repertoriul Iașului se află și Matei Vișniec, nu numai Eugen Ionesco și George Astaloș!**

În fine, ca să nu se lase mai prejos, într-una dintre întrebările pe care le pune, dl. C.P.P. se arată și dînsul un bun cunoscător al teatrului românesc, referindu-se la «perioada de aur a Teatrului Național «Vasile Alecsandri», cu binecunoscuții Miluță Gheorghiu, Matei Millo, Margareta Pogonat, Teofil Vîlcu și actuala perioadă cu mai tinerii — dar la fel de talentații Dionisie Vîtcu, Adrian Păduraru.» Nici nu știi ce să mai zici! Să-i fi luat Miluță Gheorghiu înainte lui Matei Millo! Cronologic sau în ordinea talentului! Dar imediat după Millo urmează Margareta Pogonat! Să facă parte Teofil Vîlcu și Dionisie Vîtcu din epoci chiar atît de diferite ale Naționalului ieșeani Să fie Dionisie Vîtcu la fel de tînăr ca Adrian Păduraru, ori Adrian Păduraru la fel de talentat ca Millo și Miluță Gheorghiu!

«Veniți la teatru cît mai des!» ne îndeamnă dl. Mihai Ursachi în finalul acestui instructiv interviu. Și are dreptate. Dacă am veni mai des și poate mai din timp — chiar înainte de a fi numiți directori de teatre sau a ne apuca să luăm interviuri directorilor de teatre — poate că ar funcționa cît de cît și scara valorilor, atît în plan universal, la «cei mai mari dramaturgi aflați în viață», cît și în plan național, la «mai tinerii — dar la fel de talentații Dionisie Vîtcu, Adrian Păduraru». Ori pentru astfel de îndeletniciri nici nu e nevoie să venim la teatru! Cine știe, dacă nu ne răspunde «Tineretul liber», poate că ne spune direcția de resort din Ministerul Culturii!

V.P.

Pentru generația din care fac parte, creația realizată de Emil Botta în Ion Nebunul din Năpasta **de Caragiale este unică, nemaiavînd cum fi raportată la cea a lui Iancu Brezeanu sau Constantin Nottara. Pentru cei ce nu l-au văzut pe Emil Botta, punctul de reper rămîne poate Florin Zamfirescu sau Tudor Gheorghe.**

Temporaritatea creației actoricești este uneori efectul temporalității ei. Căci nu numai că ea se realizează și este viabilă în funcție de un timp dat, ci și dispare într-un timp dat, limitat și relativ scurt. Efemeritatea nu o degradează însă în ochii noștri sub raport valoric. Nu durata existenței conferă valoare unei opere, ci, preluînd exemplul altor arte, valoarea lor este cea care le asigură perenitatea. Ca și în viață, un fluture care trăiește o zi nu este mai puțin demn de a fi luat în seamă decît o broască țestoasă.

Dacă în alte domenii artistice creația ca produs este încheiată, finită, în momentul contactului cu publicul, în arta actorului rămîne deschisă, variabilă, fluctuantă de la o reprezentație la alta. În raport cu publicul, ea este denaturabilă sau perfectibilă, calitatea interpretării oscilînd mai mult sau mai puțin de la o seară la alta.

Din punct de vedere axiologic, creația actoricească nu poate fi evaluată și determinată decît cu aproximație, valoarea întruchipării unui personaj devenind o noțiune relativă. Atributele noutății, originalității, unicității sînt greu, dacă nu chiar imposibil de stabilit.

Nou, original, unic, în raport cu cel

A ne raporta la text, la imaginea pe care textul ne-o dă despre un anumit personaj înseamnă a greși fundamental printr-o voită sau nevoită subiectivitate. Căci imaginea pe care ne-o procură lectura unui text este individuală; or, a confrunta realizarea unui rol cu o infinitate de imagini individuale este nu o imposibilitate, ci de-a dreptul o aberație.

În acest caz, nu ne rămîne decît a raporta creația actorului la propria sa persoană, respectiv la realizările sale anterioare. Dar acest lucru presupune o profundă cunoaștere a creatorului, în cazul nostru a actorului, pentru a putea determina în ce măsură se autodepășește, căci el creează descoperindu-se și în același timp creîndu-se pe sine.

De aceea, despre bătrînul luat de pe stradă și pus să interpreteze un personaj în filmul Enigma Otiliei **— deși excelent în rol, și excelent dublat de un mare actor, Mihai Pălădescu — nu putem niciodată spune că a făcut o creație din punct de vedere artistic, creația actorului fiind o construcție, și nicidecum o identificare.**

VALERIU MOISESCU
11 decembrie 1976

Adrian Marino, «Dicționar de idei literare» Cap. Creația, p. 481

DIALOG

ANDREI ȘTRIHAN:

DAȚI TEATRULUI UN PUNCT DE SPRIJIN

— În 1977, cînd ați plecat din țară, erați profesor de estetică la I.A.T.C. Ajungînd în Israel, după cum mi-ați spus cu prilejul unei vizite anterioare, nu v-a fost deloc ușor să învățați o altă limbă, în care să și predați studenților dvs. Ce-a însemnat, omenește vorbind, această adaptare? Ce-ați făcut și ce faceți în prezent?

— În 1977, după cincizeci de ani de viață și după aproape trei decenii de predare în învățămîntul superior, m-am despărțit greu de prieteni, de locuri, de amintirile unei tinereți încărcate deopotrivă de elanuri și dezamăgiri. Poate că și din această pricină adaptarea la alte norme de viață, la o altă mentalitate, la alte criterii valorice, a fost extrem de anevoioasă. Te trezești, dintr-o dată, analfabet. Și pînă începi să «gîngurești» în limba țării, treci prin momente aspre și deprimante. La doi ani de la venirea în Israel, după ce mi-am însușit oarecum limba, am început să predau. Să vă povestesc emoțiile de început? Să dramatizez situația dascălului nou venit, obligat să se exprime într-o limbă mai puțin mlădioasă decît limbile latine? Un ajutor vital aclimatizării mi l-au dat studenții, de-o toleranță și înțelegere rarissime pe mapamond față de imperfecțiunile de limbă ale conferențiarului. Pe-atunci, îi interesa în mai mare măsură ce, decît cum li se transmite. Am predat și continui să predau cursuri anuale și semestriale, precum și seminarii speciale despre teatrul lui Cehov, Gogol, Pirandello, Ionesco, despre commedia dell'arte, statutul tragediei și comediei în secolul al XX-lea etc. Paralel cu activitatea didactică am publicat în reviste științifice de specialitate, din țară și din străinătate, studii de estetică și de teorie teatrală, din care nu au lipsit experiențele teatrului românesc. În cadrul cursului *Teatrul lui Eugene Ionesco* am inclus două prelegeri despre Caragiale și Urmuz, și ample referiri privind arta regizorală a lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie și Andrei Șerban.

— Față de învățămîntul teatral de la noi, cel din Israel prezintă deosebiri importante? În ce constau ele?

— Există, firește, asemănări între învățămîntul teatral din Israel și cel din România. Mi se pare însă mai puțin important să subliniez asemănările. De aceea, voi puncta deosebirile. Unica facultate de arte frumoase din țară (teatru, film-televiziune, arte plastice, academia de muzică) funcționează ca parte integrantă a Universității Tel Aviv, ocupînd în frumosul campus universitar două clădiri impunătoare, cu săli de clasă spațioase, luminoase, înzestrate cu air-condition și monitoare TV, folosite pentru lecții teoretice, repetiții și spectacole de an. Departamentul de teatru dispune de un studio, asemănător ca organizare «Casandrei», dar echipat cu mijloace tehnice ultra-moderne, precum și de o arhivă de teatru în cadrul bibliotecii centrale a Universității, al cărei director este numit printr-o hotărîre a primului ministru (director, dl. Shimon Lev-Ari, actor de renume, originar din România). Facultatea e dependentă financiar de Universitate, deși, în ultimii ani, producțiile Studioului de teatru sînt realizate cu ajutorul generos al unor sponsori din afara Universității, precum și al încasărilor provenite din vînzarea biletelor.

Această dependență bugetară se repercutează, volens nolens, în programa de învățămînt. Pentru a păstra și accentua caracterul universitar al învățămîntului teatral, disciplinele teoretice, insuficient legate de pregătirea practic-profesională a viitorilor artiști se bucură de un statut preferențial. La aceasta se adaugă durata prea scurtă, de numai trei ani, pentru formarea actorilor. Nu e deci întîmplător faptul că rezultatele, dincolo de datele naturale cu care e înzestrat studentul actor, sînt mai puțin îmbucurătoare în domeniul practicii artistice decît în cel teoretic, domeniu în care studenții israelieni dovedesc o excepțională și profundă capacitate analitică și de sinteză.

Cred că, după încheierea acordului cultural între România și Israel, ar fi binevenit un schimb de păreri și de experiență între Departamentul nostru de teatru și Academia de teatru din București.

— Știu că n-ați încetat să vă «țineți la curent» cu fenomenul nostru teatral în toți acești ani, vizitele dvs. în țară incluzînd și vizionarea unor spectacole. Care dintre ele v-au impresionat mai mult și de ce?

— Două din vizitele făcute în România s-au nimerit în afara sezonului teatral. Mă voi referi, atît cît mă ajută memoria, la cîteva dintre cele peste zece spectacole văzute în anul 1981. Am fost foarte puternic impresionat să găsesc atunci, în plină «Cîntare a României», în condițiile unui control draconic al cerberilor «revoluției culturale», un teatru care, prin intermediul unei regii abile și al unei interpretări aluzive, continua să comunice cu publicul de pe coordonate morale și estetice, aflate la antipodul propagandei cultului personalității. Fie că e vorba de *Furtuna* în regia și scenografia lui Ciulei, de jocul de neuitat al lui Victor Rebengiuc, George Constantin, Ion Caramitru, de *Maestrul și Margareta*, *Niște țărani*, muzicalul *Nu sînt Turnul Eiffel*, probe de maturitate profesională a Cătălinei Buzoianu, punctate de varietatea expresivă a Valeriei Seciu, a lui Mitică Popescu și a lui Dan Condurache, fie că e vorba de măiestria lui Mircea Albulescu în *Echipa de zgomote*, — aceste reprezentații mi-au întărit convingerea în trăinicia unui teatru, greu de îngenuncheat și de înhămat la carul politicii oficiale antiumane și antiromânești.

— Nu mă îndoiesc că ați urmărit, și în Israel, spectacolele făcute de regizorii români care au lucrat acolo. Cum au fost primite aceste reprezentații?

— În general, spectacolele făcute de acești regizori au fost bine primite de public și de critică. Deși *Hamletul* lui Cernescu la Habima — reeditare a spectacolului de la «Nottara» — a provocat discuții aprinse în rîndul criticii, în vederile unor cronicari fiind considerat exagerat politizat, toți au subliniat personalitatea regizorului. Într-unul din telejurnalele de vineri seara, fapt destul de rar întîlnit aici, s-au transmis fragmente din spectacol, pe fondul interviului lui Cernescu. De cronici favorabile s-a bucurat și *Maestrul și Margareta*. Mai concentrat ca durată și spațiu scenic (decorul Lidiei Pincus-Gani, de origine română), semnificațiile textului, prin mijlocirea unor actori, transformați ca prin minune de «apriga» regizoare în interpreți de excepție, au trecut cu brio rampa atît la Beersheva cît și la Tel Aviv. Nu pot să nu amintesc de răsunătorul succes al *Trilogiei* lui Andrei Șerban, cu ocazia Festivalului internațional de teatru de la Ierusalim, 1981. În cercurile intelectuale de specialitate, noutatea limbajului scenic, concretizat și reliefat cu maximă eficiență artistică mai ales în *Troienele*, a trezit un viu interes, urmat de ample dezbateri în presa cotidiană și în revistele de teorie teatrală. Personal, am avut satisfacția că noua formulă este creația unui fost elev al școlii românești de teatru.

— Ce părere aveți despre turneele întreprinse de spectaco-

lele româneşti în Israel, în ultimii ani? Dincolo de impactul lor sentimental, erau de natură să se impună şi prin valoarea lor, prin calitatea interpretării?

— De-a lungul anilor, au fost spectacole reprezentative pentru cultura românească (amintesc turneul de mare clasă al lui Radu Beligan, cu *Contrabasul*, 1990, ca şi cel organizat de A.T.M. — 1989, cu comedia muzicală *Fii cuminte Cristofor şi Anonimul venetian*), dar şi multe, prea multe spectacole care au degradat imaginea autentică şi nivelul înalt al teatrului românesc. Se perpetua o atitudine condamnabilă a impresarilor, de indiferenţă faţă de calitatea repertoriului şi interpretării trupelor şi actorilor individuali, invitaţi în Israel, dublată de ignorarea schimbărilor intervenite, în ultimele două decenii, în structura şi gusturile publicului. Pe de altă parte, la unii actori din România, mai grav, la unii actori de primă mînă (nomina odiosa) persista mentalitatea «Bon pour l'Orient», potrivit căreia piesele mediocre ca şi prezentarea spectacolelor fără repetiţii prealabile şi fără un gînd regizoral conturat sînt «înghiţite» oricum de spectatorii israelieni de limbă română.

— În urma acestei vizite de aproape o lună în România (februarie 1991) cum aţi caracteriza actuala perioadă pe care o traversează teatrul românesc? Spre ce credeţi că se va îndrepta el în viitor?

— E riscant să faci pronosticuri cu privire la viitorul teatrului într-un moment în care asupra vieţii politice, sociale şi economice româneşti planează încă incertitudinea, ura, delaţiunea, confuzia. Înainte de Quo vadis teatrum? e de întrebat: Quo vadis Patria? Căci «modele» de reîntoarcere la piaţa liberă n-au existat.

În schimbările sociale radicale, discontinuitatea nu e absolută, iar în suprastructură ea nu înseamnă deloc anularea nihilistă a tot ceea ce a produs continuitatea istoriei. Iată de ce sînt lipsite de perspectivă acele tendinţe grăbite să arunce peste bord întreaga experienţă dobîndită în ultimele patru decenii de teatrul românesc. Teatru care nu numai că a rezistat, adeseori cu cutezanţă, presiunilor de uniformizare ale fostului regim, ci a reuşit — pe căi indirecte, voalate, aluzive — să impună conştiinţei publice ideea autonomiei esteticului (*reteatralizarea teatrului*), să mobilizeze regia pe linia sublinierii umanismului, a libertăţii şi demnităţii umane (*valorificarea textelor clasice*), să folosească satira ca instrument de demitizare a oricărui tip de sistem totalitar (exemplar, *Revizorul* lui Pintilie). Aceste linii de forţă ar trebui continuate pentru ca teatrul să redevină locul ideal al purificării pasiunilor, al cunoaşterii vieţii interioare a individului, al superbelor confruntări de idei, convingeri şi principii comportamentale. În privinţa dramaturgiei autohtone, lucrurile sînt mai complicate. Se ştie că propensiunea şi aspiraţia literaturii dramatice româneşti către universalitate au fost limitate de însăşi structura ei, de caracterul ei excesiv «localnic», de particularizarea disproporţionată a situaţiilor, a tipologiei şi a expresiei lingvistice, specifice, în defavoarea condiţiei şi a reacţiilor arhetipale umane. Doar o abordare echilibrată e aptă să satisfacă ambele laturi, şi particularul şi universalul.

— Ca bun cunoscător al operei lui Teodor Mazilu, credeţi că aceasta îşi va păstra «actualitatea», chiar dacă nu mai e jucată în acest moment?

— E ca şi cum m-aţi întreba dacă, toutes proportions gardées, Caragiale îşi păstrează actualitatea. Chiar dacă acum teatrul lui Mazilu nu e jucat, cum spuneţi, el îşi păstrează actualitatea, fiindcă e un teatru neconjunctural, liber de ideologia Puterii, a încrustat în conştiinţa publică procesul depersonalizării individului, păstrîndu-i, spre deosebire de Eugene Ionesco, faţa umană, sinceritatea atroce a personajelor maziliene vine din subconştientul lor, solicitînd un actor inteligent, cu puterea de a transmite viaţa în sensul ei teluric. Într-un cuvînt, e un teatru de cursă lungă, ce va să vorbească încă multor generaţii de spectatori.

— Cum se vede revista «Teatrul azi», din Israel?

— Revista nu se vede, fiindcă nu ajunge pe piaţa israeliană prin canalele obişnuite de difuzare. Cîteva numere le-am citit aici, la Bucureşti. M-a frapat prezentarea artistică de bun gust a Adrianei Grand, mi-au făcut o deosebită plăcere articolele, scrise într-o românească frumoasă, eliberată de gongorismul şi de uscăciunea limbii de lemn, care a stăpînit atît amar de vreme presa scrisă şi vorbită, m-au interesat problematica şi forma civilizată, deschisă a dezbaterilor iniţiate de redacţie, am constatat, cu satisfacţie colegială, apariţia unui nou şi înzestrat contingent de eseişti şi cronicari de teatru. Aş fi dorit revista mai adînc preocupată de viitorul teatrului şi bineînţeles de sugerarea acelor căi care să-l urnească din impasul temporar în care se află (premisele acestui demers există: nu multe ţări dispun, precum România, de un rezervor de talente artistice, neîntrerupt împrospătat). Daţi actorilor, regizorilor, scenografilor un punct de sprijin şi vor «pune pămîntul în mişcare».

Interviu realizat de
VICTOR PARHON

COUPÉ

CU AUTOBUZUL ÎN TEATRU

Mă rog, n-o fi teatrul chiar un templu, cum l-au definit, metaforizînd cu inocenţă şi cuviosie, unii dintre înaintaşi. Templu sau nu, el este totuşi un spaţiu al poeziei, fie că aceasta are forme realiste, suprarealiste sau metarealiste, un spaţiu în care se comunică nu prin imagini decupate (sau «rupte») dintr-o realitate brută şi nedigerată. În teatru se produce un «joc secund», o refigurare a realităţii, o trecere în metaforă, o esenţializare a vieţii. Tragicii greci au fost înainte de toate poeţi, la fel cel mai mare dramaturg al lumii, Shakespeare, ca şi Racine, Corneille, Molière şi, de ce nu!, Cehov. Limbajul teatrului este un limbaj sublimat, concentrat (prin nevoia de dramaticitate), înălţat deasupra limbajului comun şi înlocuindu-l pe acesta printr-un cod lingvistic, nu artificial, ci poetic. Lucrurile mi se par, în linii mari, a fi fost de mult intrate în conştiinţa celor care fac teatru şi a celor care îl comentează.

Dar de la o vreme, şi din ce în ce mai frecvent, se insinuează în limbajul teatrului fluxuri din limbajul brut al realităţii, maculînd şi perturbînd comunicarea specifică. Ce înseamnă limbajul brut al realităţii! Un limbaj al străzii, familiar, neprelucrat, neartistic. Aşa se face, iată, că auzi năpustindu-se de pe scenă zeci şi sute de «draci», de «mă», de «bă», de «boule», «dobitocule», de «mai du-te-n...», de «dă-l în ...» şi alte astfel de texte «ajutătoare». În sfîrşit, dacă textul e un text «de stradă», lucrurile par să fie la locul lor sau aproape de locul lor. Dar tendinţa e să se asocieze acest tip de texte unui cu tot alt tip de texte.

Nu ştiu dacă am auzit, dar nu m-ar mira să aud spunîndu-se pe scenă: «mă Oreste», «fă Andromaca», «bre Hamlet», «nene Lear» sau «mai du-te dracu', Electra!» într-un context în care Electra nici nu apucase, biata, să se creştineze şi să afle de existenţa diavolului.

E drept că mai mergem şi cu autobuzul la teatru. Dar chiar şi în teatru!

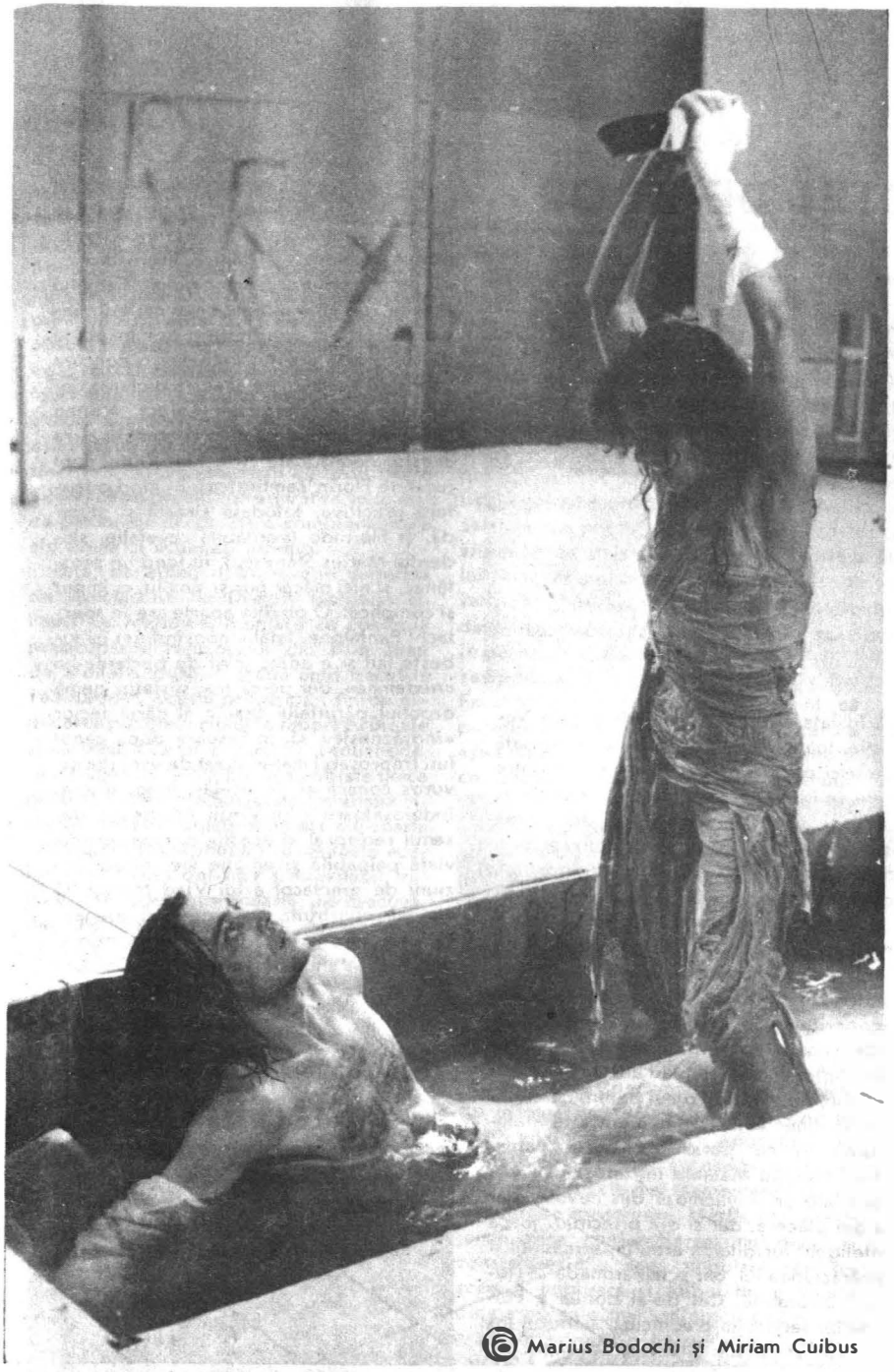
D.S.

CRONICA

PATETISMUL NE-ORNAMENTAL

PERSECUTAREA ŞI ASASINAREA LUI JEAN-PAUL MARAT REPREZENTATĂ DE GRUPUL TEATRAL AL OSPICIULUI DIN CHARENTON SUB CONDUCEREA DOMNULUI DE SADE de Peter Weiss● Traducerea: Gellu Naum ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CLUJ ● Data premierei: 8 octombrie 1991 ● Regia: Victor Ioan Frunză ● Decoruri şi costume: Adriana Grand ● Distribuţia: Gheorghe M. Nuţescu (Marchizul de Sade), Marius Bodochi (Marat), Miriam Cuibus (Charlotte Corday), Ligia Moga (Rossignol), Mariana Popovici (Simone Evrard), Dorin Andone (Kokol, Anunţătorul), Petre Băcioiu (Polpoch), Petru Dondoş (Cucurucu), Viorica Mischilea (Jacques Roux), Anda Chirpelean (Marianne), Vasilica Stamatin (Madeleine), Ion Marian (Coulmier).

Tradusă în urmă cu destul de mult timp, cunoscută oamenilor de teatru români, piesa lui Peter Weiss **Marat-Sade** (ca să nu-i spunem pe adevăratul şi lungul ei nume — **Persecutarea şi asasinarea lui Jean-Paul Marat reprezentată de grupul teatral al ospiciului din Charenton sub conducerea domnului de Sade)**, piesa lui Weiss, deci, a ispitit ani la rînd pe regizorii noştri. Pînă în 1989, pentru că părea a se referi **anume** la aşa-zisa revoluţie comunistă din '44; după 1989, pentru că pare a se referi **anume** la revoluţia (sau aşa-zisa revoluţie?) din care tocmai am ieşit ori din care încă ne străduim să ieşim. Şi poate meritul important al piesei aici se şi află: ea nu vorbeşte despre Revoluţia Franceză (aşa cum dă impresia), nici despre mai recentele noastre revoluţii (aşa cum avem impresia), ci despre toate cele trecute, prezente şi viitoare, despre oricare dintre revoluţiile iscate de dragul oamenilor, al maselor dar ale căror victime sînt oamenii, masele. «Nu se poate dori o revoluţie fără revoluţie» spunea Robespierre şi toate actele pe care le presupune «sînt tot atît de ilegale ca însăşi libertatea», spunea tot Robespierre. Între legalitate, ilegalitate, sînge, flamuri victorioase, idealuri, interese, sacrificiu, profit, oamenii se înalţă, se prăbuşesc, speră, se înspăimîntă, urmează un gînd sau un idol, le reneagă, într-un perpetuu, chinuitor vis de «altceva», de «mai bine şi mai drept». Există **în orice revoluţie** adevăr şi minciună, există **în orice revoluţie** marii păcăliţi şi micii profitori, există **în orice revoluţie** purtată de dragul dreptăţii o însemnată cantitate de nedreptate. Pentru



Marius Bodochi și Miriam Cuibus

că victoria unei revoluții este asigurată adesea de o mulțime alcătuită din nenumărați înfrînți. E de mirare, atunci, că acțiunea e plasată de autor într-un ospiciu? Fie el și acela din Charenton. Sau că totul e privit ca o piesă de teatru scrisă de un nebun și jucată de mulți alții?

E dur, e aspru, deși deosebit de interesant, textul lui Peter Weiss. E un text dramatic care nu flatează, nu scuză, nu compătimește și, în cele din urmă, nici nu acuză. Observă, disecă, analizează. Grav, lucid, cu o îngîndurare deloc sentimentală.

Sentimental nu este nici spectacolul montat pe scena Naționalului clujean de Victor Ioan Frunză, dar e străbătut de o căldură, de un patetism de bună calitate, asumat și nu «ornamental», care șterge senzația de ușoară uscăciune resimțită la lectură. Nu este vorba de o schimbare de optică (cu atît mai puțin de o schimbare a sensurilor) ci doar de «sublinieri în text», am putea spune, ce reușesc să dea pregnanță, un suflu tensionat discursului dramatic, să aducă în prim plan idei (sau concluzii) ce decurg din demonstrație fără a fi formulate ca atare. Versiunea scenică evită, și ea, subiectivismul, partizanatul lacrimogen, în favoarea unei analize limpezi și nepărtinitoare. Nu compătimește dar, în plus față de litera (nu și de spiritul) piesei lui Weiss, se **solidarizează**. Cu mereu înfrînții învingători, cu fărîmăturile fragile care încheagă forța unei revoluții.

Sînt momente, în spectacolul lui Frunză, cînd ritmul (și de aceea tensiunea dramatică) lîncezește — de obicei atunci cînd se cedează ispitei de a vizualiza excesiv, sînt momente cînd ilustrația muzicală semnată de Marius Marchiș (altfel, valoroasă) devine prea abundentă, tinzînd să facă din piesă ilustrație la muzică, sînt momente în care diferențele de nivel în ceea ce privește interpretarea se fac simțite. Există, deci, neîmpliniri, există lucruri asupra cărora s-ar putea formula rezerve. Ele ni se par însă, toate, neesențiale, importantă fiind vigoarea și pertinența gîndului regizoral, meritul de a prelua demonstrația lui Weiss împlinind-o, dîndu-i fiorul de emoție, fluxul puternic de sentiment care să o facă să «treacă rampa», cum spune expresia acreditată.

Un aport substanțial în această benefică animare a materialului dramatic revine decorului și costumelor semnate de Adriana Grand, decoruri și costume atît de bogate în sugestii, de o asemenea luxurianță a imaginii dar și a sensurilor încît s-ar putea, pur și simplu, **povesti**. Mai fiecare detaliu conține o posibilă istorie, un comentariu tandru sau răutăcios, un semn de întrebare ori eventuale răspunsuri. E atît de mare bogăția de soluții plastice încît ajungem să ne întrebăm dacă nu seamănă a risipă, sînt atît de multe ideile, încît uneori ne încearcă bănuiala că ar fi, poate, prea multe.

Dintre interpreți, cîteva nume se detașază cu autoritate. L-am numi, mai întîi, pe Marius Bodochi pentru arta, remarcabilă, de a construi mozaicat și totuși unitar, pentru forța expresivă a unei imagini scenice în care grandiosul se naște din nenumărate, chinuitoare neputințe omenești, în care efigia se pulverizează mereu în derizoriu pentru a se reînchega, pentru a pieri iar. L-am numi, de asemenea pe Dorin Andone care vascularizează contururile personajului (ale personajelor, de fapt, pentru că joacă două) cu seva hrănitoare a unei emoții, temperate, stăpînite cu grijă, dar mereu și benefic prezente. Se cuvine amintit Gheorghe M. Nuțescu, cu o sarcină scenică dificilă pentru că prezența personajului său — Marchizul de Sade — trebuie să fie percepută și atunci cînd nu participă nemijlocit la acțiune, o sarcină dificilă, deci, de care experimentatul actor se achită cu prestanță. Dintr-o distribuție destul de amplă am remarcat-o, de asemenea, pe Miriam Cuibus, desenînd precis, cu subtilitate, neliniștita, neliniștitoarea personalitate a celebrei Charlotte Corday, **interpretată** — actrița are meritul de a nu uita acest detaliu — de o pensionară a ospiciului din Charenton. Bine marcată, de reținut, ni s-a părut și evoluția scenică a Vioricăi Mischilea. Contribuții mai puțin pregnante, dar necesare, desigur, imaginii de ansamblu a spectacolului, au semnat Mariana Popovici, Ligia Moga, Petre Băcioiu, Petru Dondoș, Anda Chirpelean, Vasilica Stamatin și Ion Marian.

CRISTINA DUMITRESCU

ÎNĂLȚAREA COTEI DE ZBOR

Pînă nu demult, Teatrul Giulești desemna, pe «harta culturală» a Bucureștiului, nu atît locul unde nu se întîmpla nimic, cît, mai trist, locul unde se întîmplau, cu o frecvență ce devenise aproape regulă, spectacole proaste. Caracteristica s-a menținut, o vreme, și după ce teatrul și-a schimbat numele în «Odeon»; ba chiar părea că i se vor asocia și alte constante, cum ar fi instabilitatea cronică a fotoliului directorial sau certurile interminabile dintre actori. Începeam să ne obișnuim cu gîndul că una dintre cele mai bune săli din capitală (Majestic) e sortită să adăpostească, în afara turneelor, cel mai rău soi de teatru. Ne mai întrebam doar, din cînd în cînd, ce se va alege din tinerii chemați, sub scurtul directorat al lui Vlad Mugur, să «reîmprospăteze trupa»... Și iată că, la interval de nici o lună, Teatrul Odeon ne oferă două premiere care, prin importanța titlurilor și prin calitatea reprezentațiilor (mai mult, prin calitatea schimbării de optică anunțată de acestea), îl așază dintr-o dată în fruntea unui ipotetic «top» al scenelor bucureștene. În orice caz pentru prima parte a stagiunii, marcată și de numirea unui nou director, regizorul Alexandru Dabija. Acestuia îi vor reveni gloria și mizeriile menținerii în continuare a Odeonului la «înălțimea de zbor» stabilită de cele două spectacole.

VIAȚA LA VENEȚIA

MINCINOSUL de Carlo Goldoni. Traducere și adaptare de Vlad Mugur ● TEATRUL ODEON ● Data premierei: 16 octombrie 1991 ● Regia: Vlad Mugur ● Decor și costume: Lia Manțoc ● Distribuția: Horațiu Mălăele (Lelio), Virgil Andriescu (Pantalone), Mircea Andreescu (Dottore), Florin Zamfirescu (Arlechino), Ionel Mihăilescu (Pulcinella), Marian Ghenea (Ottavio), Marius Stănescu (Florindo), Oana Ștefănescu, Mircea Constantinescu (Regizorul tehnic), Diana Gheorghian (Rosaura), Simona Gălbenușe (Beatrice), Camelia Maxim (Colombina), Mirela Dumitru (Cîntăreața).

Ce înseamnă Veneția pentru noi, cei care n-am văzut-o? Ce înseamnă Veneția ca realitate închipuită, poate dedusă, poate visată? Apă, multă apă, gondole, canale, poduri, străzi înguste, balcoane. Dar Veneția ca imagine culturală? Măști, serenade, commedia dell'arte, farse, Goldoni, Gozzi, un film de Visconti. Ce va fi însemnat Veneția, ca realitate trăită, la mijlocul secolului 18? Intrigi, bani, nobili, negustori, iubiri, trădări. Toate acestea se regăsesc și coexistă organic în spectacolul lui Vlad Mugur.

Pe scena spațioasă, deschisă mult în adîncime, actorii se adună și sfîrșesc să se costumeze sub privirile atente ale celor doi Regizori tehnici dintre care unul va lua asupră-i în cursul acțiunii (cum se petrece în toate trupele mici) și cîteva roluri episodice — Un birjar, Un băiat de prăvălie (ne-am bucurat să-l regăsim pe talentatul Mircea Constantinescu într-o «formă» pe care îndelunga inactivitate de pînă acum nu pare să i-o fi afectat). Și iată că în fața noastră învie dintr-o dată Veneția, toate Venețiile. Podeaua e înțesată de mici bazine cu apă (canalele!) printre care se întîlnesc, se ciocnesc, se ciorovăiesc, se alintă, se ceartă, se dezmiardă eroii, îmbrăcați în veșmintele fixate prin tradiție pentru fiecare tip (îndrăgostitul, doctorul, servitorul etc.), comentate însă de ochiul tandru-ironic al observatorului modern (excelentă, scenografia Liei Manțoc). Actorii nu poartă măști — căci nu sîntem în Carnaval —, dar au chipurile acoperite cu un strat gros de fard alb, iar ochii și gura le sînt conturate violent. Doar doi dintre ei arată frapant **altfel.** Cel dintîi e Lelio, Mincinosul, omul pentru care «nu există nimic sfînt». În hainele sale atemporale și cu obrazul complet nemachiat, Horațiu Mălăele întrupează cu virtuozitate un «mincinos» din nevoie, dar și din plăcere, dar și din principiu, joacă inteligent luciditatea eroului, sarcasmul și amărăciunea lui, dar și fanfaronada sa (totuși) incurabilă. Cel de-al doilea e Pulcinella, servitorul credincios, singurul ins absolut onest din piesă. Și singurul, în spectacol, purtînd masca și costumul, reconstituite în detaliu, ale personajului arhicunoscut din iconografia commediei dell'arte (impecabilă ca plastică a corpului, contribuția lui Ionel Mihăilescu lasă de dorit sub aspect vocal). Făcîndu-și apariția în scenă dintr-o ladă pe care scrie vizibil «recuzită», Pulcinella este, alături de Lelio și ca o față în contrapagină a acestuia, **intrusul,** elementul alogen într-o lume a cărei chimie morală se compune, sub aparența de voioșie nevinovată, din mici și mari meschinării, din rapacitate și desfrîu, din ipocrizie și neîndurare. Căci cine sînt aceia care condamnă atît de vehement (a)moralitatea «mincinosului»? Două tinere gata să se mărite oricînd, dar cît mai curînd, și cu oricine, dar cît mai bogat și mai «nobil» (amuzante, portretele schițate de Simona Gălbenușe și, mai ales, Diana Gheorghian), un tată gata să le mărite în aceleași condiții (măsurat și exact, Mircea Andreescu), o servitoare la fel de ușuratică și de interesată ca și stăpînele (dezinvolt-vulcanică, îngroșînd însă puțin conturul personajului, Camelia Maxim), un june indignat mai mult din invidie decît din onestitate și practicînd cu delicii o artă a cărei «școală» o concura serios, la Veneția, pe aceea a picturii: delațiunea (mai șters, dar corect, Marian Ghenea). Se situează doar aparent în afara acestor coordonate Arlechino (inteligent jucat de Florin Zamfirescu), în fond o făptură primitivă, totodată șireată și stupidă, și Florindo (veritabilă revelație, studentul Marius Stănescu), în fond un prostănac, și nici măcar pur și simplu, ci impur și complicat. O poziție aparte are în spectacol Pantalone, tatăl «monstrului»: își iubește fiul și e adînc lovit de purtarea lui «nedemnă», dar parcă mai sfîșietor geme orgoliul părintelui tiranic al cărui fecior «îndrăznește» să se însoare după capul lui. Ireproșabil materializat de evoluția savuros comică și, în același timp, discret înduioșătoare a lui Virgil Andriescu, desenul regizoral al acestui personaj insuflă viață palpabilă și emoție vie întregii viziuni de spectacol a lui Vlad Mugur. O viziune construită cu farmec și eleganță, prin care întrezărim și noi poezia și cruzimea Veneției reale a lui Goldoni și, poate, a Veneției «noastre» imaginare.

«...E IAD UNDE SÎNTEM»

TRAGICA ISTORIE A DOCTORULUI FAUST de Christopher Marlowe. Traducere de Leon Levițchi ● TEATRUL ODEON ● Data premierei: 5 noiembrie 1991 ● Regia: Dragoș Galgoțiu ● Scenografia: Vittorio Holtier ● Distribuția: Radu Amzulescu (John Faustus), Camelia Maxim (Mefisto), Radu Panamarenco (Cornelius, Papa, Geambașul, Lăcomia), Mircea Andreescu (Valdes, Împăratul, Bătrînul, Invidia), Mircea Constantinescu (Primul învățat, Cardinalul de Lorena, Circiumarul, Un cavaler, Trîndăvia), Constantin Cojocaru (Măscăriciul, Ducele de Vanholt, Robin, Desfrînarea), Laurențiu Lazăr (Wagner, Desfrînarea), Marius Stănescu (Al doilea învățat, Ralph, Mînia), Ionel Mihăilescu (Îngerul bun), Dan Bădărău (Îngerul rău), Oana Ștefănescu (Corul, Mîndria, Ducesa de Vanholt).

Povestea lui Faust și aceea a lui Don Juan alcătuiesc, împreună și completîndu-se reciproc, unul dintre puținele mituri antropocentrice de sorginte culturală care își datorează desăvîrșirea și consacrarea **exclusiv** teatrului. Și, poate, era firesc ca

tocmai singura artă relegată de Biserică să dea glas răzvrătirii omenești împotriva divinității. În cazul lui Faust, revolta e sinonimă cu setea atotcunoașterii (de fapt, pentru ce altceva a fost alungat Adam din Paradis?), altfel spus, cu năzuința spre absolut, așadar, cu vrerea de a deveni egal cu Dumnezeu. Nu altul este, în fond, țelul lui Don Juan cînd invită la cină statuia Comandorului: a chema la viață, asemeni lui Dumnezeu, materia inertă. Iată cîteva motive (studioșii au găsit multe altele) ce ne permit considerarea celor două personaje drept fațete complementare ale unuia și aceluiași arhetip.

Este, de altfel, o observație sugerată de spectacolul lui Dragoș Galgoțiu cu **Faust** de Marlowe, montare ce continuă preocupările regizorului din **Don Juan** de Molière, pusă în scenă anul trecut la Teatrul Mic. Aceste preocupări țin de explicarea poziției omului în raport cu Binele și cu Răul (Cerul și Iadul?), reductibile, în viziunea lui Galgoțiu, la o entitate unică purtînd numele de Societate. În ultimă instanță, obsesia regizorului pare a fi soarta individului (excepțional) în mijlocul «celorlalți», soartă definitiv și inevitabil tragică. Înțelegem, în această perspectivă, de ce piesa aleasă pentru demonstrație nu este, cum eventual ne-am fi așteptat, textul goethean, în care spiritul solar al scriitorului și, nu mai puțin, raționalismul epocii luminilor făceau să triumfe «consensul», ci inegala lucrare (scrisă, probabil, în 1592), a lui Christopher Marlowe, geniu dispărut el însuși, în condiții dubioase, la abia 29 de ani. Faust al autorului elisabetan piere fără a se fi împăcat cu lumea, iar lumea, la rîndu-i, îl respinge și îl batjocorește. «... e iad unde sîntem Și unde-i iadul, noi sîntem de-a pururi» spune Marlowe prin gura lui Mefisto, «Infernul sînt ceilalți îi va face ecou Sartre, trei secole și jumătate mai tîrziu. Aceeași e și concluzia spectacolului: așa cum nu există Cer, nu există nici Iad, pactul cu Diavolul rămîne, ca și sfidarea aruncată lui Dumnezeu, un strigăt în deșert. Și așa cum Don Juan l-a așteptat zadarnic pe Oaspetele de piatră, tot astfel Faust va fi silit să recunoască, înfrînt, că puterile de magician în schimbul cărora «și-a vîndut sufletul» sînt o iluzie smintită ce trezește rîsul disprețuitor al mulțimii.

Acestea ar fi principalele date ideologice ale montării lui Galgoțiu, expuse într-o imagine limpede, austeră, rafinată. Din păcate, însă, insuficient de pregnantă. Dacă scenografia lui Vittorio Holtier și coloana sonoră (uneori asurzitoare) concepută de regizor «servesc» expresiv spectacolul, evoluțiile actoricești — inegale — par să fi fost neglijate nu doar de către directorul de scenă, ci și de interpreții înșiși. Lucrul e deosebit de supărător în privința rolului titular, abordat de Radu Amzulescu indecis, parcă ezitant, cu mișcări dezordonate și cu o voce slabă, ce face să se piardă aproape jumătate din text. Admirabil e, în schimb, jocul Cameliei Maxim, distribuită în Mefisto (idee regizorală extrem de inspirată): concentrat și plin de forță, cald și nuanțat; vorbele au greutate iar tăcerile au sens. I-am mai reținut pe Constantin Cojocaru, Mircea Constantinescu și Laurențiu Lazăr.

Cu Mincinosul și cu Faust, ansamblul Teatrului Odeon și-a fixat singur un nivel artistic sub care nu mai poate coborî de-acum încolo, cel puțin o vreme, fără să dea impresia că s-ar prăbuși. Rămîne doar ca talentul, profesionalitatea și — de ce nu? — ambiția componenților săi să țintească spre o cotă și mai înaltă.

ALICE GEORGESCU

CRONICĂ DESPRE STAREA DE GRAȚIE

REGĂSIRE de Luigi Pirandello ● În românește de Florian Potra ● TEATRUL MIC ● Data premierei: 1 noiembrie 1991 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Decoruri: George Rasovszky ● Costume: Carmen Rasovszky ● Distribuția: Valeria Seciu (Donata Genzi), Florian Piersic jr. (Eli Nielsen), Papil Panduru (Contele Gianfranco Mola), Julieta Ghiga, Monica Mihăescu (Elisa Arcuri), Eusebiu Ștefănescu (Carlo Giviero), Domnița Constantiniu (Marchiza Boveno), Oana Ioachim, Cătălina Mustață (Nina), Ioan Chelaru (Volpes), Adrian Ciobanu (Salò), Petre Patric Marin, Petre Moraru (Enrico), Ruxandra Enescu, Irina Movilă (Enrica).

Cînd, în 1990, asistam la premiera spectacolului cu piesa **Merlin,** de Tankred Dorst, refrenul final «anii mei, anii mei... s-au dus ca o turmă de miei» sintetiza întreaga noastră criză post-revoluționară.

Regizoarea Cătălina Buzoianu desăvîrșea prin acel spectacol (început înainte de toamna lui 1989 și sfîrșit în vara lui 1990) viziunea despre un Apocalips trăit și traversat pe viu, secundă cu secundă, neglijînd cele mai elementare legi ale simțului de conservare. **Merlin** era, înainte de orice, contemplarea unui deces și constatarea unui eșec, singulară mărturie scenică tulburată și tulburătoare venită din partea celei mai îndreptățite să o facă, așa cum singură o trăise, alături de noi toți, atît de alături încît uitam de multe ori că e înzestrată cu un simț în plus și poate că și cu un drept în plus, acela de a-și spune pe nume în fiecare dintre emoțiile frumosului pe care a știut să ni-l arate, să ni-l împărtășească, de la **Să-i îmbrăcăm pe cei goi** la **Uriașii munților.**

Istoria se prăbușise peste noi și în convulsiva, disperata încercare de-a contrazice această prăbușire neașteptată, artistul Cătălina Buzoianu găsea materia unei tragice autoironii. Regizoarea adunase în **Merlin** imagini-fetiș ale artei sale, teme fundamentale ale unui univers artistic ce-i aparținea în exclusivitate. În spectacol, ea dezmembra singură acest univers, cu rîvna troianului conștiincios la vederea calului din fața cetății. Și universul său, adică acea construcție de semne complicate, acea îngemănare piramidală de hieroglife protejînd cu ferocitate SENSUL, sau mai bine spus risipindu-l așa, ca pe un parfum unic, prin coridoarele labirintului de înțelesuri, se dezintegra docil sub ochii noștri, căci aparținea unui timp revolut. Complicitatea Cătălinei Buzoianu cu metafora, subtilă și trudnică afirmare a unui stil de-a lungul deceniului opt, lua sfîrșit pentru totdeauna.

Ce altceva urma să se întîmple dar decît reluarea, din prisma acestei consumate contemplări autoreferențiale, a temelor artistice predilecte. Premiera **Regăsire** de la Teatrul Mic le restituie, de altfel, pe cele principale: tema «Pirandello» și tema «Valeria Seciu».

Autorul pare pentru regizoarea de azi un mister dezlegat și desuet chiar. Asistăm la distanțarea ironică a unui ochi artistic pentru care formele artificiale ale clișeului burghez, ale «dramei burgheze» sînt **doar** forme. Lumea lui Pirandello este de astă dată (ce paradox!) o lume a kitschului absolut și a falsului ridicol. Jubilația de altădată în fața misterului inefabil al operei pirandelliene, jubilația tradusă prin decorationism obsesiv și prin fanatica iubire a spațiului și a timpului desfășurării, s-a transformat în deriziune. Măștile nu mai ascund personaje, ci delimitează identități fără de conținut, a căror apariție reală se confundă cu propria caricatură. Spațiul plastic (scenografi: George și Carmen Rasovszky) nu are adîncime, nu are volum, are numai suprafețe pe care, uneori, ochiul rotund al oglinzii le reflectă din

Valeria Seciu, Monica Mihăescu și Adrian Ciobanu

unghiuri stranii. Culorile enunță, fără să divulge ostentativ, trivialitatea de fond a poveștii care se reprezintă. Privirea artistului regizor e rece, detașată, asemeni privirii pe care o aruncăm în oglindă spre a vedea că trăsăturile chipului după care ceilalți ne recunosc au rămas la locul lor chiar și atunci cînd înăuntrul nostru metamorfoza s-a produs.

Și, în mijlocul acestui spațiu dislocat din rosturile lui, evocatoare ca un spirit al locului, magnetizînd cu prezența o lume descompusă și redîndu-i substanța, ACTRIȚA. Valeria Seciu joacă, de astă dată, o dublă partitură. La un nivel, ea angajează, ca interpret privilegiat, dialogul cu regizorul ce i-a fost, de atîtea alte ori, colaborator. Iată, pare să afirme, existența mea, simpla mea apariție reumple de sens acest univers și îi restituie jubilația pierdută. Misterul se reformulează și, odată cu el, iubirea și acea emoție unică renasc. Scepticismul tău, regizor, și renunțarea ta eu nu le recunosc. Fiindcă acel miracol pe care l-ai sădit în mine, **în mine** mai trăiește. Este, poate, unul dintre cele mai emoționante momente la care scena românească de astăzi ne dă prilejul să asistăm inițiați fiind. Este momentul în care un interpret împărtășește cu noi taina stării sale de grație. Această supraviețuire, prin actor, a universului sensibil creat de un regizor și desăvîrșit de acesta prin chiar întîlnirea cu instrumentul său neprețuit constituie veriga absentă, atît de necesară, ce leagă adevărul trecutului de cel al prezentului nostru, al tuturor. Numai prin închiderea acestei verigi ne putem, cu adevărat, identifica pe noi înșine.

Spuneam că Valeria Seciu joacă și un al doilea nivel al partiturii. Cel al personajului. Acesta răspunde unei dileme personale a vîrstei și a desprinderii de modelul propriu, de clișeele și de locurile comune ale binecunoscutei sale expresivități scenice. Dar copleșitoare pentru noi va rămîne Valeria Seciu, în ipostaza «purtătorului de Graal». Pentru că interpreta dă în acest spectacol regizoarei Cătălina Buzoianu răspunsul just la o întrebare pe care numai ea, actrița, a auzit-o formulată. Astfel, prin rolul creat de actriță, Cătălina Buzoianu se «regăsește» în primul rînd pe sine, la locul său adevărat, între numele de referință ale marilor regizori români. Fără să fie nicicînd plecată, ea se reîntoarce, cu depline drepturi limpezită, printre noi.

O mențiune specială pentru debutul lui Florin Piersic junior, a cărui personalitate artistică, deocamdată enunțiativă, lasă deschise evoluții pe cît de neașteptate, pe atît de sigure.

Să mai spunem doar atît, ca în finalul unui frumos roman de Virginia Woolf: «She had her vision!» (Ea își avu viziunea!).

CORINA ȘUTEU

«CRONICA UNEI MORȚI ANUNȚATE»

REGELE MOARE de Eugen Ionescu ● Traducerea: Ion Vinea ● TEATRUL «NOTTARA» ● Data premierei: 11 octombrie 1991 ● Regia: Dominic Dembinski ● Decoruri: Constantin Ciubotaru ● Costume: Viorica Petrovici ● Distribuția: Alexandru Repan (Béranger I), Dana Dogaru (Regina Margareta), Teodora Mareș (Regina Maria), Valentin Teodosiu (Doctorul), Doina Sin (Julietta), Ion Popa (Gardul), și cu participarea lui Tiberiu Antal (de la Circul «Globus»).

Pînă la premiera cu piesa lui Eugen Ionescu, ultimul spectacol al lui Dominic Dembinski era **Henric IV** de Pirandello tot la «Nottara», unde regizorul lucrează de cîțiva ani. Între aceste două premiere a trecut un timp care, se pare, nu i-a fost favorabil. Convulsiile social-politice ale anului trecut, un an gîlgîind de întrebări rămase fără răspunsuri, precaritatea evidentă a organizării în instituțiile teatrale, toate acestea au avut importanța lor. Prestigiul regizorului a fost consolidat, fără îndoială, de importantele sale spectacole de la Teatrul Dramatic Constanța, unde a lucrat mai mulți ani, pînă să vină în București. Îmi rămîn, de atunci, în minte două dintre punerile sale în scenă — **Conu' Leonida față cu reacțiunea** de Caragiale, pe care o consider drept cea mai expresivă și originală montare a piesei între cele văzute de mine, și **Acești îngeri triști** de D.R. Popescu —, la care adaug și **Livada de vișini** de Cehov la «Nottara», pentru privirea insolită asupra umanului cehovian.

Alegerea de către Dominic Dembinski a piesei lui Eugen Ionescu, **Regele moare,** poate permite considerații asupra motivațiilor dar, mai degrabă ea solicită un tip de analiză a limbajului teatral pe care spectacolul îl propune într-un mod mai puțin obișnuit pentru regizor. Personajul lui Eugen Ionescu, Béranger I, este un rege al unei lumi care se stinge. Moartea lui, anunțată încă de la început, pare să nu mai îngăduie surpriza dramatică. Pare că am fi sortiți să asistăm la glose pe marginea unui lucru știut.

Întreg spectacolul se desfășoară într-un spațiu unic de joc — este vestigiul unei săli a tronului, dar sugestia de lăcaș de cult al unei credințe îndepărtate de practicanții ei este sesizabilă. Decorul lui Constantin Ciubotaru evocă exact această sugestie. Dispunerea sa în scenă, culorile, planul din spate, cu o platformă înaltă dau ideea unei lumi abandonate. Costumele personajelor, realizate de Viorica Petrovici, caracterizează intenția de a nu fixa temporal, ci de a sugera reminiscența unui fast de odinioară placat pe o «neorînduială» care este a prezentului din scenă. Întreaga scenografie, așa cum am «fotografiat-o» încă de la început, emite semnale de un anume tip: ele conturează compromisul credinței cu desacralizarea regalității.

Alexandru Repan, Dana Dogaru și Teodora Mareș

Moartea anunțată a lui Béranger I dezvoltă procesul unei «haute surveillance» exersate de regina Margareta, prima soție a regelui, de doctor, călău și chirurg în același timp, de regina Maria. Béranger I nu poate accepta să fie martorul propriei sale dispariții, a lumii sale. Valorile acesteia dispar rînd pe rînd printr-o accelerată evocare și malformare a semnelor timpului. Tot ceea ce, odinioară, era regatul său întins, mulțimea supușilor săi, reginele sale, trecutul deci, apar acum sub forma unui prezent enigmatic. Siguranța cu care regina Margareta urmărește o falsă trezire la realitate a lui Béranger I nu lasă, însă, loc pentru prevestirea a altceva. Pustiul care se întronează este efectul unei planetare lipse de vitalitate. În acest pustiu **rolurile** nu mai pot fi jucate. Un absurd pe care nimeni nu l-a dorit acaparează vitalitatea unei lumi pe cale de dispariție.

Piesa lui Eugen Ionescu îmi apare surprinzătoare astăzi. Datînd de aproape trei decenii, **Regele moare** a reflectat o anume poziție a Teatrului («absurd»?) față de Societate care, într-un spectacol al anilor '90, poate fi motivul opțiunii. Dominic Dembinski pare însă să nu evite seducția unei simple recuperări a dramaturgiei ionesciene. Am senzația că regizorul a intuit nelămurit substanța contemporană a piesei, dar nu i-a dat concretețe imagistică în scenă. Jocul actorilor, așa cum o denotă concepția regizorală, nu ajunge la un stil al interpretării care să desemneze **ce lume** a vrut regizorul să construiască sau, măcar, să sugereze, deși, cum spuneam, intențiile se presimt. Spectacolul nu este încă nici o imagine coerentă a unui Weltanschauung, dar nici nu trimite spre un sfîrșit de lume. Lipsesc semnele definite ale determinărilor ideatice care să închege sensul punerii în scenă. Jocul actorilor, nu devine o acreditare totală a histrionismului care să escamoteze coșmarul. De fapt, aici, impunerea imaginii regizorale divaghează în teritoriul vast al tatonării regimului stilistic, care era unul din atuurile majore ale lui Dominic Dembinski în opere scenice anterioare.

Există scene în spectacol care interesează și tensiunea lor artistică ar fi putut fi un punct de reper. Alexandru Repan (Béranger I) interpretează un rol dificil. Nonconformismul, ca nivel al strategiei dramaturgice, ar fi putut căpăta o altă traducere în jocul său scenic. Căci partitura sa nu este una a «piesei bine făcute». Încercarea actorului de a evolua la cîteva nivele temporale reușește uneori. Rămîne însă acea insatisfacție pe care am resimțit-o la final: cine este Béranger I? Dacă Dana Dogaru, în regina Margareta, are o expresivitate potrivită rolului dar lineară, căci actrița nu abdică în joc de la o relație fixă cu interpretul lui Béranger I, aceasta arată iarăși, în planul spectacolului, indecizia. Teodora Mareș (regina Maria) dă o exaltare factice personajului său. De altfel, aceste două roluri feminine, la care adaug și pe cele ale Doctorului și Guardului sau Juliettei, îmi apar surprinzător ca **emplois**-uri într-un context ionescian total refractar acestui mod de a privi dinamica sensurilor teatrale. Cu alte cuvinte, chiar dacă în jocul lui Valentin Teodosiu, Ion Popa sau al Doinei Sin, interpreți ai rolurilor de mai sus, există anume ciudățenii, ele sînt de domeniul exteriorului și nu al concepției generice a spectacolului. Din această cauză **Regele moare** devine în spectacol un text al căutării textului. Procesul regizoral al căutării limbajului teatral care să facă din această căutare **spectacolul** găsirii sale oferă aici motivul insatisfacției, chiar dacă nu al lipsei totale de interes.

MARIN POPESCU

JOCUL DE-A ISTORIA

REGELE ORB BÉLA de Székely János ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ**, secția maghiară ● Data premierei: 21 iunie 1991 ● Regia: Kovács Levente ● Scenografia: Dobre Kothay Judit ● Distribuția: Csergöffy László (Regele Kálmán), Hunyadi László (Prințul Álmos), Nagy István (Regele Béla), Gáspár Imola (Regina Ilona), Gáspárik Attila (Banul Bélos), Kozsik József (Gellert), Tatai Sándor (Márkus), Tóth Tamás (Achilles), Kilyén László (Episcopul Pál), Magyari Gergely (Othmar), Nagy József (Banul Lampért), Bogdán Zsolt (Miklós), Mátyás Zsolt (Comandantul gărzii), Henn János (Salamon), Gadó István (Un cavaler), Szekely Ferenc (Un curtean), Kárp György (Banul Bud), Kozsik Szabolcs (Béla copil).

Dramaturgul a preluat tema piesei din istoria Ungariei secolelor XI—XII, îmbogățind-o, fără să i se poată reproșa infidelități grave. Intenția sa a fost nu numai reconstituirea istorică, ci și descoperirea mecanismului Puterii, demascarea cruzimii acesteia, precum și înfățișarea unei societăți umane mai puțin cunoscute, cea a epocii 1095—1141.

Iată, pe scurt, subiectul piesei: regele László, neavînd urmași, îl desemnează ca succesor la tronul Ungariei pe fiul cel mare al fratelui său, Kálmán, iubitor de carte și științe, ajunge astfel moștenitorul încoronat. Fratele său mai mic, Álmos, se resemnează foarte greu, revoltîndu-se de mai multe ori, sporind astfel numărul adepților politicii imperiale germane. Prima parte a piesei se încheie prin actul inuman al orbirii lui Álmos și a fiului său minor, Béla, pedeapsă adusă la îndeplinire de membrii partidei papiste a lui Kálmán. După moartea acestuia, pe tronul țării urcă fiul lui, István, care este însă nevoit să-l cedeze nepotului său Béla, cel orbit în copilărie. Precum se știe, un rege nu poate fi orb, dar interesele partidei de guvernămînt își spun cuvîntul împotriva voinței regelui astfel înscăunat, puterea se va împărți între el și soția sa, fapt urmat de execuția nobililor care, chipurile, participaseră la orbirea lui.

În viziunea regizorului Kovács Levente, textul se prezintă ca o «întîlnire de gradul trei»: la început, în lumini orbitoare, scena este invadată de ființe îmbrăcate în costume stranii (ceva între trening și lenjerie groasă de corp), peste care își aruncă șaluri ce vor marca apartenența politică a personajelor în cele ce urmează. La sfîrșit interpreții părăsesc scena în mod similar începutului. Între aceste două jaloane, totul a fost doar un simplu joc, un joc de-a istoria. Textul este însă mult mai adînc, și e păcat că această soluție regizorală bagatelizează un subiect atît de grav. Paradoxal, interpretarea actoricească suplinește lacunele regiei.

În rolul regelui Kálmán, actorul Csergöffy László și-a demonstrat din nou înzestrarea cu resurse interpretative inepuizabile. Jocul său este curat, profund, autentic. Memorabile momente de trăire actoricească ne oferă Hunyadi. László, atingînd apogeul atunci cînd apără lumina ochilor micuțului Béla, implorînd îndurare. Interpretul rolului titular, Nagy István, nu a beneficiat, de la absolvirea institutului de teatru, de un rol de calibrul acestuia. Păcat că regia l-a obligat să apară legat la ochi, lipsa de vedere trebuia jucată, nu sugerată cu ajutorul unei panglici albe. Actrița Gáspár Imola, cunoscută publicului din cîteva filme, întruchipează o regină înzestrată cu ticurile obișnuite rolurilor de acest gen din spectacolele teatrale și cinematografice. Din fericire, costumul ei se detașează de «garderoba» spectacolului. (În paranteză voi elogia ideea regizorului de a ilumina uriașa coroană de deasupra scenei, după împărțirea puterii între Béla și Ilona, astfel încît la rampă să se contureze două umbre ale reginei. Decorurile schematice, marea coroană impozantă și costumele sînt semnate de Dobre Kothay Judit). Rolul negativ cel mai bogat a fost atribuit tînărului actor Gáspárik Attila. Personajul interpretat de el evidențiază faptul că Gáspárik iese învingător din lupta cu rolurile serioase și nu se rezumă doar la «șușele» văzute la televizor sau cu ocazia diferitelor manifestări «culturale». Autorul a introdus în narațiune un personaj fictiv. Este vorba de părintele-călugăr Gellert, amicul și, mai tîrziu, «ochii» regelui. Interpretarea acestui rol îi aparține actorului Kozsik József; trăirile sale sînt perfecte, uneori însă poate prea accentuate în contextul acestui spectacol.

Scenele din sala tronului, scene cu multă figurație, rămîn, regizoral, la nivelul cel mai scăzut din tot spectacolul: interpreții vădesc nesiguranța cu care au fost îndrumați în timpul repetițiilor, infestînd toată reprezentația cu virusul amatorismului de ultimă speță. De neînțeles este și faptul că regizorul a diluat efectul de groază conținut în piesă. Cele întîmplate acum aproape nouă sute de ani nu trebuie «îndulcite». Nu asta a fost intenția scriitorului. Așa, după căderea cortinei, spectatorul de astăzi dă nepăsător din umeri: «Totul a fost doar un joc!».

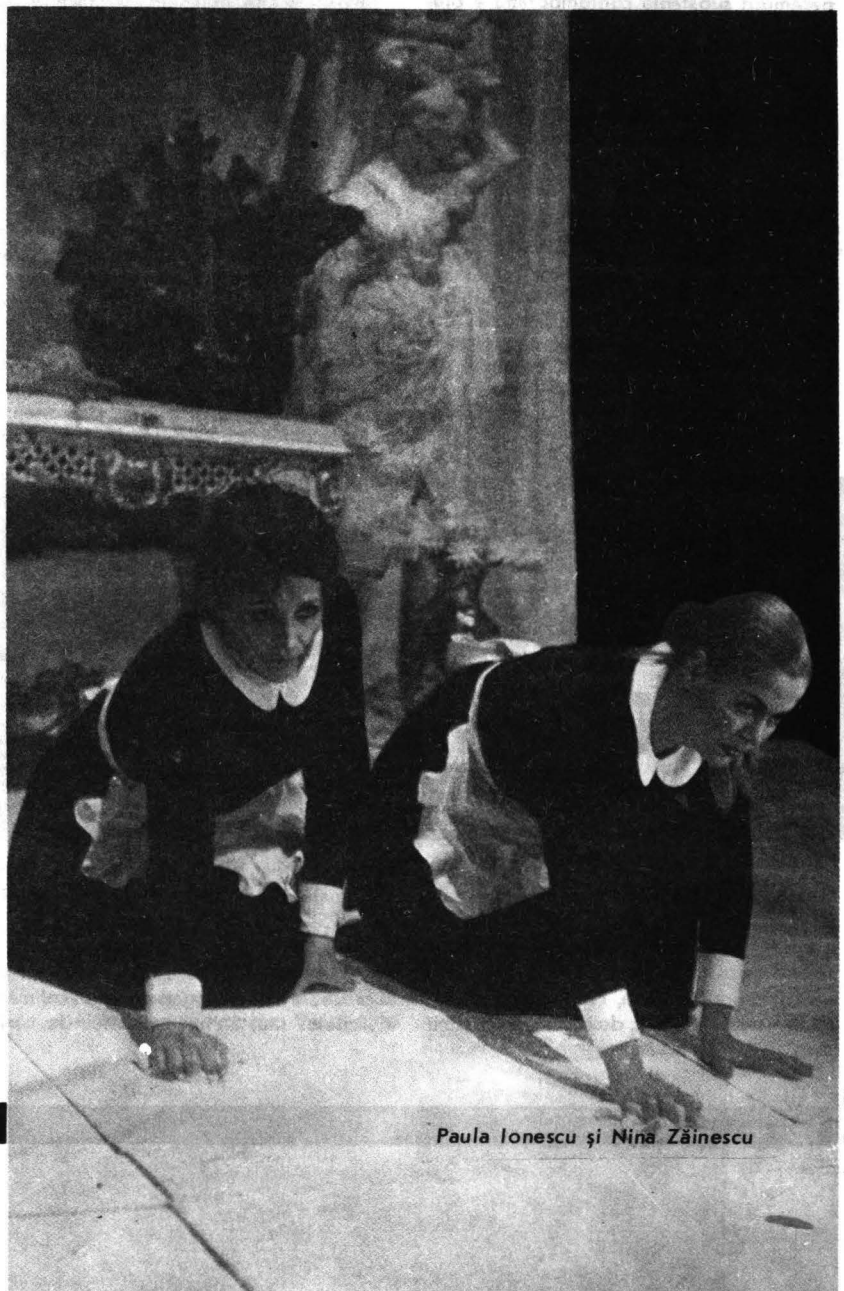
STRACULA ATTILA

GENET VĂZUT CA UN CLASIC

CAMERISTELE de Jean Genet. Traducerea: Liana și Adrian Dobrescu ● TEATRUL DRAMATIC BRAȘOV ● Data premierei: 4 iulie 1991 ● Regia și ilustrația muzicală: Mihai Manolescu ● Scenografia: Adriana Raicu Petre ● Distribuția: Paula Ionescu (Claire), Nina Zăinescu (Solange), Luminița Blănaru (Doamna).

Genet contează astăzi, cred, mai puțin ca un dramaturg producător de re-structurări în domeniul strict al construcției (de altminteri, miza plasată pe **logos** e prea mare pentru ca piesele sale să fi operat — literar vorbind — mutații profunde). El e, mai degrabă, părintele, creatorul unui univers obsesiv, orchestrat polifonic nu în palierele de suprafață, ci în acelea, ideatice și psihologice, de adîncime.

Cea mai directă dar și cea mai incomodă dintre afirmațiile scriitorului referitoare la această piesă anume este că ea **trebuie citită ca o alegorie.** Sensul marcat pe care îl presupune alegoria mi se pare însă a fi absent aici, în **Cameristele;** așa că îmi permit să-l bănuiesc pe enigmaticul și contradictoriul lor autor de o involuntară eroare terminologică. Genet este un rafinat al jocului cu măști invizibile, pe care îl impune discursului său dramatic. Se combină în piesa lui un plan al suspiciunii și altul al frustrării, ca două mobiluri evidente ale evoluției personajelor, apoi alt plan al imaginarului, care se revelează în înaltul și absurdul său luciferism: acest imaginar care e diavolul lăuntric și care transcrie pofta enormă a omului de a fi Celălalt, Mai Marele, Stăpînul. Și un alt plan, al gloriei inverse, degradate, abjecte; gloria întunecată de a atinge maximul răului, drum răsturnat și negație a luminii creștine. Planurile se ambiguizează reciproc și se potențează subteran, refuzînd



Paula Ionescu și Nina Zăinescu

vădit simbolizarea marcată. Dar farmecul acestui text, în pofida patinei care i-a înmuiat oarecum brutalitatea originară, pare să reiasă, paradoxal, tocmai din limpezimea organizării sale morfologice, dintr-un fel de «metodă» a expunerii, care intră în contradicție creatoare cu această magmă tematică. Un **ce** profund cornelian se revelează astăzi a domni în țesuturile sale nervoase, vii încă mai ales prin splendoarea estetică a demonstrației.

Voit sau nu, așa arată și spectacolul brașovean, a cărui regie e semnată de Mihai Manolescu. Enorma scenă este îngustată și avansată spre sală printr-un fel de podium median, cu o deschidere de numai 5—6 metri. Un fundal apropiat, cu sugestii vag rococo, servește de perete unic, șemineu-toaletă-dulap, în nuanțe suav irizate de alb. «Odaia» e înconjurată pe cele trei laturi de un circular întunecat. În lumina crudă, fără penumbre, trei dominante: albul întregului spațiu de joc (aerisit, doar un fotoliu, o măsuță, un «Récamier» mătăsos), negrul (circularului, dar și al costumelor cameristelor) și roșul azvîrlit, violent (al unor flori, al unei rochii). Maximei economii cromatice propuse de Adriana Raicu Petre (abia comentată de nuanța «de ceai» a rochiei fastuos atemporale a Doamnei) îi corespunde nu numai restrîngerea spațială, ci și, în primul rînd, tipul de joc al actrițelor.

Cele două «gemene» nu seamănă fizic, în viziunea regizorului brașovean, ci ele se opun spre a se uni, spre a-și transfera alternativ una alteia personalitatea. Ceea ce orchestrează Mihai Manolescu aici e o tensiune (în perpetuă creștere) a exasperării. Competiția armonică a cuplului Paula Ionescu-Nina Zăinescu e una între alto și spinto, între gestul adunat și gestul în extensie, ambele tinzînd spre însușirea unei forme, unica știută, unica posibilă: forma adorată și detestată a Celei Care Stăpînește. Jocul Paulei Ionescu are o rostogolire infinită între hotărîre și nehotărîre, între tentație și refuz, între tulburarea senzuală și renunțare, cu mișcări cînd feline, cînd împietrit mecanice, de automat. În contrapondere, Nina Zăinescu își calculează gestul, sugerînd o inconștiență stăpînită cu sistem, o inconștiență a cărei teatralitate face însăși substanța «gloriei» damnate a personajului. Remarcabilă prin subtilitatea concepției (regizorale, dar și interpretative) este intervenția Doamnei, întrupată de Luminița Blănaru: o ființă a formei, care nu alege niciodată ci intră în joc cu falsă ingenuitate și sfîrșește prin a-l conduce, o ființă pentru care binele și răul sînt la fel de imateriale ca respirația.

Astfel, printr-o dozare minuțioasă a vocilor în ton, a tonului în ansamblul stilistic, a ansamblului în structură, trei actrițe de înalt profesionalism își pun în valoare una alteia strălucirea proprie; iar spectacolul lui Mihai Manolescu transformă enorma și incomoda sală brașoveană într-o incintă potrivită acestui trio de cameră, reunit prin intermediul unei «lecturi îndrăgostite».

MIRUNA RUNCAN

ÎNVIEREA ÎN MOARTE

PRAGUL ALBASTRU de I.D. Sîrbu ● TEATRUL NAȚIONAL CRAIOVA ● Data premierei: 17 septembrie 1991 ● Regia: Cristian Hadjiculea ● Decoruri: Viorel Penișoară-Stegaru ● Costume: Ștefania Cenean ● Distribuția: Tudor Gheorghe (Lazarus), Valer Dellakeza (Șofron), Gabi Baciu, Lamia Beligan (Ana), Valeriu Dogaru (Popa Spiridon), Marian Negrescu (Adam), Monica Modreanu (Sofia), Lucian Albanezu (Todor), Remus Mărgineanu (Curatorul I), Tudorel Petrescu (Curatorul II), Angel Rababoc (Curatorul III), Anghel Popescu (Curatorul IV), Leni Pințea-Homeag (Sultana), Natașa Raab-Guțul (Salomia), Georgeta Luchian (Mama Ioana), Iosefina Stoia (Baroneasa), Ștefan Mirea (Arnold), Constantin Cicort (Zdrenghea I), Teodor Marinescu (Zdrenghea II), Ion Colan (Gavrilă), Constanța Nicolau (Bocitoarea satului).

Poem dramatic de o stranie și tulburătoare frumusețe, **Pragul albastru** este cea de a noua piesă din creația dramatică a lui Ion D. Sîrbu ce vede lumina rampei pe scena Naționalului craiovean. Departe de a fi deci întîmplătoare sau conjuncturală, alegerea piesei e rezultatul unei consecvente opțiuni repertoriale, care are — în cazul dat — și o exemplară valoare morală, omagiind memoria unui om ce și-a întreținut destinul cu acela al scenei pe care a slujit-o. După cum se știe, Ion D. Sîrbu a funcționat timp de zece ani (1964—1973) ca secretar literar al teatrului, continuînd să se preocupe de soarta acestuia, fie și din umbră, pînă la sfîrșitul vieții. S-a stins în urmă cu doi ani, la 17 septembrie 1989, în ziua în care același Național craiovean îi reprezenta o a doua montare a piesei **Arca bunei speranțe.** Acum, la doi ani după trecerea sa în neființă, tot Naționalul craiovean este cel care-și deschide stagiunea '91—'92 cu o piesă de Ion D. Sîrbu, făcînd astfel din comemorarea morții scriitorului un reparatoriu act de cultură teatrală. În condițiile în care alte teatre, tot Naționale, s-au grăbit să-i uite cît mai repede chiar pe cei vii, gestul oltenilor pare aproape dintr-o altă țară, cu siguranță europeană, și nu mai are nevoie, credem, de nici un alt comentariu.

«Povestea» din piesă este a celui plecat peste mări și țări, ca să revină totuși printre ai săi, mînat poate și de dorințe mult mai tainice și nelămurite decît aceea de a da marea lovitură tot aici și încă pe spinarea lor, nesocotindu-și în acest fel credința și rădăcinile. Lazarus, cel ce pretinde inițial că poate învia morții în schimbul unor din greu muncite și necăjite pungi cu aur, sfîrșește prin a scăpa de propria-i mortificare sufletească nu înviind din morți ca predecesorul său biblic, ci înviind în moarte, o moarte care-i pedepsește nelegiuirea, dar îi aduce și înțelegerea greșelii, într-o iluminată împăcare, de sorginte mioritică. Plasată într-o enclavă transilvană de început de lume, chiar dacă altfel ne aflăm într-un întîrziat Ev Mediu, piesa nu poate fi totuși «povestită» fără a-i sărăci și vulgariza bogăția de semnificații reverberante, pe care le dezvoltă numeroasele ei personaje cu o certă încărcătură simbolică. Pentru oamenii locului, între cerul de deasupra lor și propria lor lege morală, care nu-i părăsește nici chiar în adîncurile pămîntului, unde scormonesc după aur, există **cutuma,** îndătinata statornicie a legilor fiecărui tărîm, a «pragurilor» ce nu se cuvin a fi nici măcar tulburate, necum trecute, într-un sens sau în altul. Nesocotirea acestei ancestrale cutume e ea însăși aducătoare de moarte. Numai că moartea poate fi și o regăsire, o binecuvîntată redescoperire a adevărului ființei, cum se va dovedi pentru acest (revers al lui) Lazarus.

Soluționînd în bună parte dificultățile tehnice pe care le ridica transpunerea scenică a textului, regizorul Cristian Hadjiculea a operat cu pricepere — și poate cu smerenie — cîteva reducții necesare fluenței spectacolului, ce se desfășoară acum într-un decor unic, cu funcționalități multiple, acestea delimitîndu-se prin ecleraj. S-a bazat pe doi scenografi de mare talent, Viorel Penișoară-Stegaru (autorul unui cadru matriceal al spectacolului, permițîndu-ne deopotrivă coborîrea într-o lume a adîncurilor, a eresurilor și poate și a subconștientului, cît și înălțarea la «oglindirea» ei în simboluri astrale) și Ștefania Cenean (autoarea unor costume care parcă fac corp comun cu «decorul», și atunci cînd sîntem în măruntaiele pămîntului și atunci cînd căruța cavalerului rătăcit și rătăcitor violentează prin pata ei de culoare cenușiul durerilor pămîntului). S-a mai bazat, desigur, pe creativitatea sensibil și intens sugestivă a luminilor semnate de Vadim Levinschi (secondat de operatorul de lumini Ilie Crăciunescu) și, nu în ultimul rînd, pe destoinicia cunoscută și recunoscută a actorilor Naționalului craiovean, animați de o înaltă responsabilitate morală în strădania lor artistică. A comprimat cît a fost nevoie, s-a ferit de prea mult patos romantic, de melodramă și insistență poematică, neezitînd în schimb să pigmenteze decis scenele vesele și momentele comice, contrapunctîndu-le pe cele tragice într-un balans care ține poate și el de sufletul oamenilor și

al locurilor. A izbutit să creeze un liant scenic esențial din imaginea plastică a reprezentației, bine ritmată, cei veniți într-un fel sau altul dintr-o altă lume (Lazarus ori Ana, fata albastră) detașîndu-se pregnant și prin cromatica vie a costumelor, în contrast cu aceea a (sub)pămîntenilor, confundîndu-se cu fondul de negru și griuri.

Tudor Gheorghe are de la început detașarea nonșalantă și siguranța vicleană a cavalerului Lazarus, parcurgînd apoi cu îngîndurare treptele unei înțelegeri lăuntrice. Valer Dellakeza în rolul slujitorului (și «scutierului») Șofron e dominat de presentimentul nenorocirii care va pune capăt nefericitei lor expediții. Gabi Baciu creează cu finețe și sensibilitate o Ană «fată albastră», avînd aura descinderii din alte tărîmuri. Dintre interpreții numerosului grup al (sub)pămîntenilor se remarcă prin pregnanța reliefului scenic Ion Colan, în încrîncenata dragoste a lui Gavrilă pentru Salomia, schițată convingător de Natașa Raab Guțul, apoi cuplul Adam și Sofia, conturat în tușe intens dramatice de Marian Negrescu și Monica Modreanu. Momentul morții Mamei Ioana capătă și el, grație tensionatei interpretări a Georgetei Luchian, o elevată frumusețe tragică. Popa Spiridon are destul haz (chiar dacă uneori cam căznit) în compoziția robustă a lui Valeriu Dogaru; Sultana e conturată cu subtilitate și eficiență de Leni Pințea-Homeag, reliefîndu-se salutar demnitatea în umilință a personajului; Curatorul I e tranșant portretizat de Remus Mărgineanu, într-un remarcabil amestec de viclenie și violență asumată. Sînt tot din această lume, care — oricît nu ne-ar plăcea — este și a unei violențe cumplite, cei doi Zdrenghea, I și II, schițați parcă în cărbune, din linii frînte, de Constantin Cicort și Teodor Marinescu. Pitorescul devine în schimb ostentativ la Angel Rababoc (Curatorul III), uneori și la Tudorel Petrescu și Anghel Popescu (Curatorii II și IV). Reținută, nedistonantă, interpretarea lui Lucian Albanezu (Todor). Mai puțin concludente și convingătoare, crochiurile semnate de Iosefina Stoia (Baroneasa), Ștefan Mirea (Arnold) și Constanța Nicolau (Bocitoarea satului).

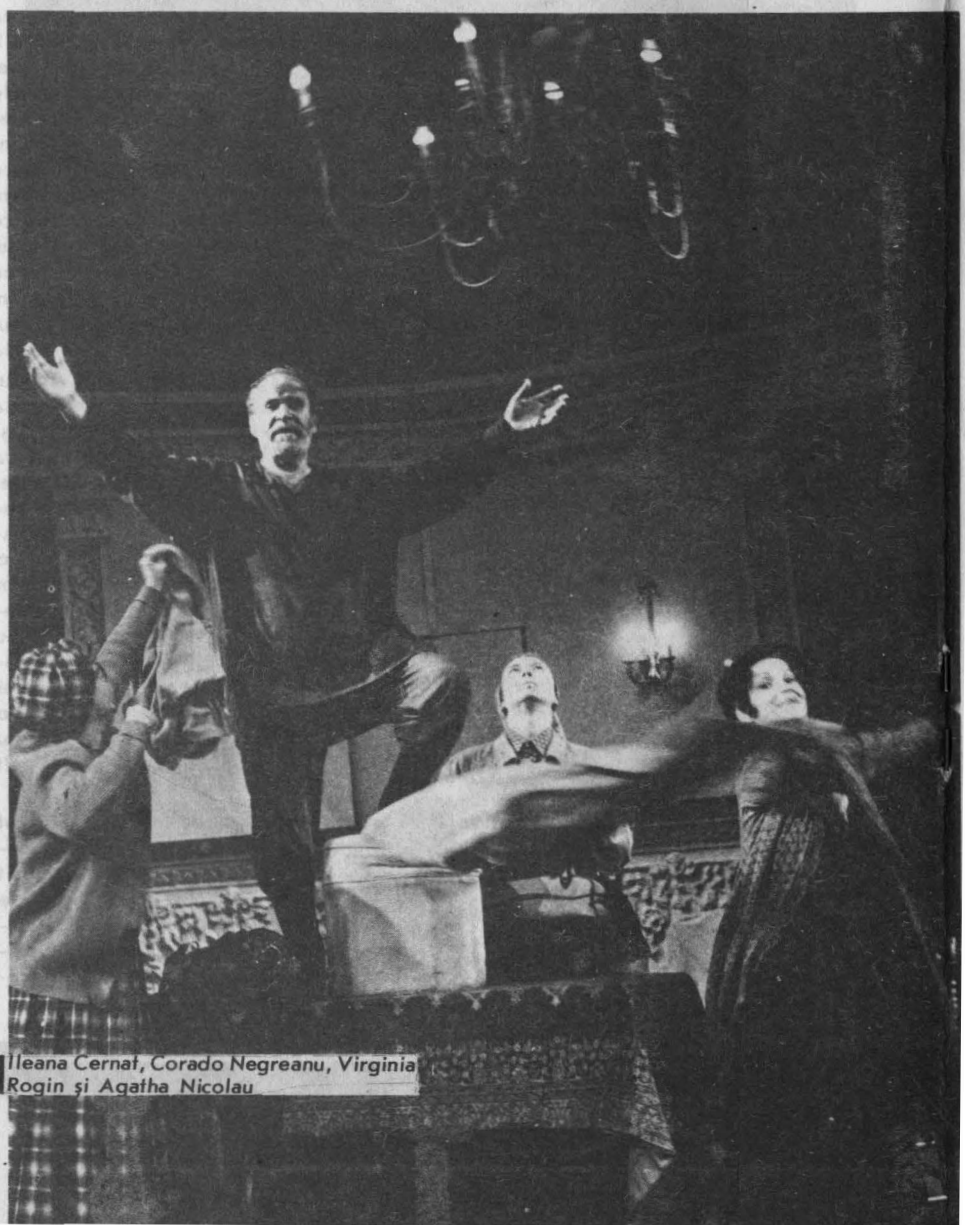
Impresionanta imagine plastică a spectacolului (amintind, într-un fel, creația lui Romulus Feneș la **Livada cu vișini** de la Tîrgu Mureș) cunoaște, pe parcursul reprezentației, și momente de sincopă a acoperirii ei emoționale, afectînd impresia de organicitate a ansamblului. Fermitatea desenului și eclerajul de halou coșmaresc îi asigură însă, și în astfel de momente, o strălucire rece, constantă.

VICTOR PARHON

ÎN (PREA) MAJOR ȘI (PREA) MINOR

RETRO sau CE TRIST E CÎND TE GÎNDEȘTI CE VESEL A FOST de Al. Galin ● TEATRUL «ODEON» ● Data premierei: 22 septembrie 1991 ● Regia: Gelu Colceag ● Scenografia: Diana Cupșa ● Distribuția: Corado Negreanu (Nikolai Mihailovici Ciumutin), Jeanine Stavarache (Ludmila), Florin Zamfirescu (Leonid), Virginia Rogin (Nina Ivanovna Voronkova), Agatha Nicolau (Roza Alexandrovna Pesecinskaia), Ileana Cernat (Diana Vladimirovna Barabanova).

Mai puțin cunoscut de către spectatorii noștri decît Arbuzov, Zorin, Rozov, Vampilov — și mult mai tînăr decît aceștia, de altfel — Alexandr Galin ni-i amintește, totuși, în bună măsură. **Retro** sau **Ce trist e cînd te gîndești ce vesel a fost** aparține unui teatru ce s-a bucurat și se bucură încă de un mare succes de public, un teatru căruia i s-ar putea spune (fără nici o nuanță peiorativă) «melodrama socialistă sovietică». Sînt piese care s-au jucat mult și la noi, pe care spectatorii le îndrăgeau pentru că (sau și pentru că) dădeau senzația unei ușoare derogări de la «figurile impuse». Ele aduceau un grăunte de adevăr, o pulsație de viață autentică într-o literatură scenică pe care «indicațiile» (ale lor ca și ale noastre) o doreau un neîntrerupt imn de slavă, o continuă extaziere în fața fericirii de «a trăi și a munci în chip comunist». Piesele amintite — între care **Retro** își află perfect locul — aveau un anume «curaj» (și dacă acum punem cuvîntul între ghilimele, asta nu înseamnă că în urmă cu cîțiva ani nu era vorba, efectiv, de un anume curaj) de a aminti că mai există, chiar în cea mai minunată dintre lumi, și puțină tristețe, că oamenii mai și suferă, că îndrăznesc să



Ileana Cernat, Corado Negreanu, Virginia Rogin și Agatha Nicolau

mai şi îmbătrînească ori să aibă iubiri neîmpărtăşite, în sfîrşit, inexplicabile abateri de la normele convieţuirii de tip nou.

Personajele din **Retro** sînt bătrîni care nu-şi mai află rostul într-o lume prea săracă pentru a-şi permite luxul sensibilităţii, al compasiunii, prea angajată în hărţuiala supravieţuirii pentru a mai avea răgazul sufletesc să privească în jur, să înţeleagă, să fie delicată. După formula acestor piese şi a melodramei în general (şi, din nou, nici cuvîntul «formulă» nici cuvîntul «melodramă» nu sînt spuse cu gînd rău), plînsul cu rîsul merg împreună, înduioşarea nu exclude punctările ironice, comicul nu anulează dramaticul ci, dimpotrivă, îl potenţează sau, mai exact, îşi stabilesc, reciproc, justa măsură.

Ceea ce nu a reuşit spectacolul pus în scenă de Gelu Colceag la «Odeon» este tocmai acest dozaj, această permanentă suprapunere de nuanţe. Poate părea ciudat, dar erorile montării ţin în acelaşi timp de supradimensionarea şi de subdimensionarea mizei pe care o propunea piesa. Se încearcă uneori accente grave, de tragedie, sub care textul lui Galin (cu merite incontestabile, dar departe de a fi **Oedip rege**) ajunge a fi strivit, pare (deşi nu este) derizoriu. Finalul «apoteotic», de pildă, sau ilustraţia muzicală (semnată tot de Gelu Colceag) nu aparţin **acestui** text şi, în loc să-i sporească gravitatea, reuşesc, dimpotrivă, să o pună sub semnul îndoielii dacă nu chiar să aducă o nedorită subliniere ironică. Alteori se apelează la mijloacele unui comic gros, simplist şi simplificator, tratament pe care, de asemenea, piesa nu îl merită. Cu alte cuvinte, în spectacol există şi plînsul şi rîsul, dar ele nu se întîlnesc decît arareori.

Momentele de emoţie, de adevăr (care nu lipsesc, totuşi, spectacolului) se datorează mai cu seamă actorilor — unora dintre ei, şi ne gîndim la Corado Negreanu, Ileana Cernat şi Virginia Rogin — care ştiu să evite hohotul (de rîs ori de plîns) în favoarea zîmbetului, a înduioşării, a ironiei afectuoase. Corado Negreanu reia aici procedee actoriceşti ce-i sînt familiare din alte interpretări dar, acum ca şi în roluri mai vechi, personajul e credibil, are greutate în scenă şi de aceea reuşeşte — firesc, fără echilibristici «artistice» — să comunice, să «ia cu el» spectatorul. Bine cîntărit, foarte curat ca desen scenic este şi personajul interpretat de Ileana Cernat, evoluţia ei are graţie şi inteligenţă, are, în primul rînd, discreţia de bun gust atît de necesară acestui tip de piese ce lesne (şi adesea pe nedrept) pot cădea în derizoriu. Virginiei Rogin îi revine sarcina dificilă de a face compoziţie, de a juca, deci, rolul unei persoane mult mai în vîrstă decît vîrsta reală a interpretei. Reuşita, pentru că e vorba de o reuşită autentică, se datorează şi de această dată simţului măsurii, fineţii mijloacelor şi, poate, «tăriei de caracter» a actriţei ce nu se simte îndemnată (aşa cum se întîmplă de multe ori la compoziţii) să exagereze bătrîneţea personajului pentru a sublinia propria-i tinereţe. O renunţare la cochetărie cu rezultate scenice admirabile.

Pentru contururi mai groase, pentru un joc «în forţă», cu rezultate fără vlagă (expresivă) şi de aceea neconvingător, au optat, din păcate, Agatha Nicolau şi Jeanine Stavarache. În ceea ce-l priveşte, Florin Zamfirescu s-a plasat între cele două «direcţii de acţiune», alternînd momentele de bună calitate actoricească cu acelea de mai mică rezistenţă dar de mai mare gesticulaţie.

Scenografia spectacolului, semnată de Diana Cupşa, oscilează, şi ea, între o tratare plastică de o corectitudine fără pretenţii exagerate (întru totul posibilă) şi intenţia unei metafore — circularul preia şi continuă decoraţia sălii Majestic, sugerîndu-ne, poate, spaţiul închis, ori faptul că «viaţa e teatru, teatrul e viaţă», ori alt înţeles neperceput de noi. Nimic împotrivă, desigur, dar nici nu ni se pare răvăşitor de originală propunerea, nici nu prea vedem legătura cu piesa lui Galin.

C.D.

ÎN CĂUTAREA IDENTITĂŢII

DEMOCRAŢIA de Iosif Brodski ● TEATRUL «ANTON PANN» DIN RÎMNICU VÎLCEA ● Data premierei: 11 octombrie 1991 ● Regia: Alexandru Dabija ● Distribuţia: Dorin Zamfirescu (Vasil Modestovici), Radu Constantin (Ivan Petrovici), Gheorghe Grîu (Gustav Adolfovici), Zina Zmeu (Cecilia), Eugenia Doina Migleczi (Matilda), Gabi Popescu (Mascota).

Apărută — în traducerea lui Andrei Brezianu — în revista «Agora» (nr. 2/1991), piesa **Democraţia** de Iosif Brodski (poet laureat al Premiului Nobel) cunoaşte prima versiune scenică românească la Teatrul «Anton Pann» din Rîmnicu Vîlcea, în regia lui Alexandru Dabija. Dialogurile textului — fără a fi repartizate, în mod expres, unora sau altora dintre personajele piesei, tocmai pentru că ele nu fac altceva decît să îndeplinească nişte funcţii, interşanjabile — poartă pecetea inconfundabilă a limbajului de lemn, ce nu va putea fi depăşit nici atunci cînd se primeşte, telefonic (evident de la «centru»), **ordinul** de a fi instaurată **democraţia.** Cu aceeaşi oameni, avînd acelaşi limbaj şi aceleaşi automatisme de gîndire, «democraţia» instaurată nu poate fi decît un simulacru conjunctural, pe care satira autorului îl denunţă cu vehemenţă pamfletară, dar şi cu o suculentă savoare comică. Regizorul a optat pentru un spectacol «dur», încrîncenat chiar, subliniind astfel gradul de periculozitate socială al unei asemenea «treceri» la democraţie, cu care nu mai e deloc de glumit. Spectacolul său invită insistent la reflecţie, dar refuză să stîrnească rîsul, uitînd că acesta poate fi şi cauterizator. Ca urmare, reprezentaţia **interesează** dar nu **place** şi nici nu pare să-şi fi propus să mai şi **placă.** Ar fi fost, de altfel, destul de greu, dată fiind cronica inexpresivitate a lui Dorin Zamfirescu (Vasil Modestovici), absolvent de la Tîrgu Mureş, şi cronicizatele defecte de dicţiune, mai exact de accent şi frazare, ale unor talentaţi actori de la Chişinău. Dincolo de această serioasă carenţă comună, Radu Constantin (Ivan Petrovici) vădeşte o remarcabilă disponibilitate pentru compoziţiile groteşti, Zina Zmeu (Cecilia) se recomandă printr-un temperament tumultuos şi o mare mobilitate scenică, iar Gheorghe Grîu (Gustav Adolfovici) ne oferă surpriza unei concoziuni expresive, bine tensionată lăuntric. «Măştile» personajelor nu reuşesc să unifice stilul de joc al ansamblului, prea eterogen pentru a-şi cîştiga propria-i personalitate. Aşa încît ceea ce putea fi chiar o performanţă pentru fostul teatru popular din Rîmnicu Vîlcea e încă neîndestulător pentru firma unui teatru profesionist, fie el şi în căutarea identităţii.

V.P.

ESTRAGON ŞI DOMNUL SMITH

CÎNTĂREAŢA CHEALĂ de Eugen Ionescu ● TEATRUL «EUGEN IONESCU» din Chişinău ● Data reprezentaţiei: 17 noiembrie 1991 ● Regia: Petru Vutcărău ● Scenografia: Nicolae Andronache ● Costumele: Rodica Arghir ● Distribuţia: Ala Menşicov (Doamna Smith), Petru Vutcărău (Domnul Smith), Elena Chioibaş (Mary), Nelly Cazacu (Doamna Martin), Boris Cremene (Domnul Martin), Andrei Sochircă (Căpitanul de pompieri), Vlad Ciobanu (Englezul), Sandu Cupcea Josu (Un actor din teatrul nostru), Lumina Tulgara (Femeia punctuală).

Actorii din Chişinău au plecat în explorarea dramaturgiei lui Eugen Ionescu orientîndu-se în sensul opus celui binecunoscut. În **Cîntăreaţa cheală,** spectacol prezentat la Festivalul naţional «Ion Luca Caragiale», ei şi-au propus să gîndească teatrul celui pe care l-au ales patron spiritual într-o manieră inedită. Sub comanda lui Petru Vutcărău, asemeni celor de sub ascultarea unui temerar genovez, ei încearcă să ajungă «pămînturile Indiei» apucînd drumul contrar, nestiut. Dar cum neprevăzutul nu le-a ieşit în cale, ţinta artiştilor a fost atinsă, însă după o «că-

lătorie» (sau rătăcire) extrem de lungă și de anevoioasă, nu fără riscul de a se împotmoli adesea. Oricum, atitudinea lui Petru Vutcărău este pe deplin justificată: el demonstrează (fără a fi primul, dar printre primii în cazul dramaturgiei ionesciene) că universul de semnificație culturală a unei opere este sferic, iar spiritul acesteia poate fi reinvocat pe căi infinite, chiar potrivnice. Totuși, problema «distanțelor» nu poate rămîne ignorată. Actorii de la Teatrul «Eugen Ionescu» aleg distanța cea mai lungă, și de aici și vădita neeconomicitate a mijloacelor de expresie. Procedeului scenic reluat de peste treizeci de ani într-un succes perpetuu la celebrul teatru parizian de pe strada Huchette Petru Vutcărău îi găsește o replică polemică. Ironia fină este înlocuită cu grotescul, hazul are un ton oarecum populist, mai tranșant, semnele dramatice sînt descrise mai explicit, cu mult mai mult «spectacol» decît am fi fost tentați, în mod obișnuit, să ne imaginăm că s-ar cuveni.

Așadar, distanța parcursă de hermeneutica lui Vutcărău către spiritul dramaturgiei lui Ionescu este cea mai lungă cu putință, dar destinația este, totuși, intuită exact. Formele construcției dramatice sînt puse aici sub semnul excesivului, un excesiv capabil să concureze — pe axa polarității — simplitatea rigidă, schematică a altor montări. Abuz de expresie corporală, de expresie în rostire, inventarea unor evenimente scenice menite să umple cu voluptate ceea ce rămînea vag sau insinuant, toate acestea vin să răstoarne o manieră, deși rezultatul, s-o recunoaștem, apare prea puțin eficient. Jocurile savuroase ale limbajului, realizate stenografic de către autor, sînt reluate aici în **obstinato**, cu intonații agresive, variate. Regizorul transformă totul într-o abundență barocă, rupînd cu îndrăzneală ritmurile, întețindu-le uneori, paradoxal, prin intercalarea unor pauze imense în care se concentrează tensiunea și se dinamizează înțelesurile, altminteri doar sugerate sau implicite în textul dramatic. Să ne reamintim că, la ediția precedentă a Festivalului, Petru Vutcărău a fost prezent în calitate de corealizator, alături de Mihai Fusu, al spectacolului **Așteptîndu-l pe Godot** după Samuel Beckett . Aceeași obsesie expresivă făcea din Estragon (interpretat de el însuși) și din Vladimir două paiațe într-o permanentă animație și risipă de conflict și efecte scenice, dinamitînd, și în acel caz, constantele unei tradiții.

Dincolo de profesionalismul cert al actorilor basarabeni, probat prin virtuozitatea exercițiilor expresive, pericolele unei atare tentative nu sînt lesne de evitat, iar experimentul riscă adesea să se compromită. Reprezentația este extrem de lungă, deși regizorul renunță la ultima parte din piesă. În cele din urmă, aglomerarea dramatică se dovedește obositoare, căci repetarea unor formule, de efect pentru moment, atinge limitele ostentativului. Excesul de retorică expresivă, în lipsa unui contrapunct, nu face decît să slăbească acuitatea receptării. Însă defectul cel mai grav al acestei montări este faptul că cele două cupluri, Smith (Petru Vutcărău și Elena Chioibaș) și Martin (Boris Cremene și Nelly Cazacu) se compun din personaje **comice**, stranii și foarte caraghioase. Boris Cremene mizează, chiar, adesea, pe o mimică de clovn, pe cînd ceilalți șarjează cu destoinicie fiecare replică arătîndu-și cît mai **la vedere** monstruozitatea și aberațiile, de care publicul se amuză și pe care le hulește. Fără a fi abolită condiția absurdului, acesta rămîne, totuși, să-și împartă funcțiunile — astfel devitalizate — cu comicul de tip caricatural. Se insinuează, chiar fără voia regizorului, clandestin dar firesc, prin natura lucrurilor, o dimensiune morală a discursului scenic, străină de calitatea textului ionescian. Căci spectatorul încetează a mai fi pus într-o relație directă, de profundă complicitate existențială sau culturală cu personajul, și în imposibilitatea de opțiune în plan moral. În montarea de către Petru Vutcărău a primei piese scrise de Eugen Ionescu spectatorul revine la condiția lui tradițională de asistent privilegiat. El este capabil să judece și să disocieze de la distanță implicațiile în plan etic, să și le asume sau să le respingă cu ușurința celui ce poate controla un secret comerț de incriminări și indulgențe cu persoanele ficțiunii dramatice.

SEBASTIAN-VLAD POPA

UN SPECTACOL-ALIBI ȘI SEMNIFICAȚIILE LUI

NUR KEINE TOCHTER (Numai fiice să nu ai) de Hilde Langthaler ● TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIȘOARA ● Data premierei: 21 iunie 1991 ● Regia: Marina Tiron Emandi ● Scenografia: Arh. Traian Zamfirescu ● Distribuția: Diane Calincof (Eva), Karina Reitsch (Vocea), Ida Jarcsek-Gaza (Mama), Ildiko Jarcsek-Zamfirescu (Bunica), Georg Metzenrath (Fratele Evei), Cătălin Nedin (Peter Schäfer), Boris Gaza (Un copil).

Cei ce au văzut spectacolul prezentat în festival de către Teatrul German de Stat din Timișoara au toate motivele să se întrebe care vor fi fost criteriile acestei alegeri. Ele sînt de o transparență totală: anul trecut a fost un teatru maghiar, acum era rîndul unuia german! Și, cum starea de avansată ruină a clădirii teatrului din Sibiu pune atît secția germană cît și pe aceea română într-o frățească imposibilitate de a juca, nu mai rămînea decît Timișoara. Care va să zică, la anul va fi din nou rîndul unei trupe maghiare, va veni fără îndoială aceea din Tîrgu Mureș, doar Clujul a fost anul trecut... Și, dacă «factorii de decizie» (presupun că, lipsită de ghilimele, expresia ar trece neobservată!!) vor aplica consecvent acest principiu, am putea afla încă de pe acum ce trupe din provincie vor onora cu prezența lor viitoarea ediție: e suficient să punem cap la cap listele participanților la primele două, ca să constatăm cine nu a fost încă...

Iar cei ce vor fi văzut toate cele trei spectacole montate anul acesta la Teatrul German din Timișoara ar putea avea, la rîndul lor, o altă nedumerire: de ce tocmai **Nur keine Tochter** (Numai fiice să nu ai), piesă aparținînd unei autoare austriece contemporane de care, mărturisesc cu rușine, am aflat abia cu această ocazie? Și acum răspunsul posibil implică raționamente de ordin birocratic: poate că data premierei cu **Stella** de Goethe a depășit termenul-limită de selectare a spectacolelor pentru festival. De ce nu, atunci, **Zwei Schwestern** (Două surori) de Hans Kehrer? Piesa abordează întreaga problematică a ultimei jumătăți de veac din existența etnicilor germani din România, fără să omită nici contextul istoric european al celui de-al doilea război, nici raporturile cu populația majoritară. Dar, mai ales, e un spectacol de mare ținută artistică, în care regizorul Diogene Bihoi a izbutit să valorifice la maximum potențialul dramatic al unui text cu lungi pasaje narative și în care Traian Zamfirescu a sugerat, pe cît de simplu pe atît de convingător, un spațiu traversat de tensiuni dar neclintit în statornicia sa; și e, în primul rînd, un spectacol în care surorile Ildiko Jarcsek-Zamfirescu și Ida Jarcsek-Gaza dau întreaga măsură a talentului lor actoricesc de excepție. Succesul pe care acest spectacol l-a avut, în aprilie, la Zilele Culturii Europene de la Karlsruhe, într-un festival la care au participat cele mai renumite trupe din Germania reunificată, ar fi fost un argument în plus. Faptul că bucureștenii au avut deja ocazia să-l vadă la începutul lunii iunie nu reprezintă o obiecție demnă de luat în serios.

Nu știu cui îi revine «vina» alegerii unui spectacol care se situează sub nivelul mediu al acestei ediții a Festivalului «Caragiale». Dar mai interesantă decît argumentarea unui verdict ce ține oricum de domeniul evidenței — așadar, decît ceea ce se numește îndeobște «cronică» — mi se pare, în cazul de față, încercarea de a înțelege cîteva dintre semnificațiile

acestei participări, întrucît ele ţin de situaţia generală a teatrului german din România.

Celor două teatre germane ale noastre le lipsesc nu numai banii, nu numai o concepţie repertorială **à jour**, le lipsesc, în primul rînd, actorii. Ildiko Jarcsek-Zamfirescu şi Ida Jarcsek-Gaza sînt, dacă nu mă înşel, singurele actriţe profesioniste ale ansamblului de la Timişoara, şi acesta se poate considera chiar privilegiat, dacă avem în vedere înaltul lor profesionalism. Dar care teatru ar putea trăi numai din piese cu cîte două personaje feminine? Prin urmare, la fel ca şi la Sibiu, se încearcă, din mers, iniţierea în tainele actoriei a unor tineri vorbitori de germană. Ceea ce presupune însă piese de o anumită factură, oricum nu deosebit de pretenţioase — mai ales în condiţiile în care nici regizori germani nu mai avem. Şi chiar şi în cazul unui text precum **Numai fiice să nu ai,** regia (Marina Tiron Emandi de la... Opera Română din Timişoara) pare a fi încercat să-şi adapteze concepţia la posibilităţile tinerilor interpreţi, schematizînd evoluţia unora dintre personaje.

Totuşi, cred că, într-un anume fel, venirea la Bucureşti a trupei TGST a fost utilă: i-am zărit în cîteva seri pe unii dintre actori urmărind cu vădită încîntare şi aplaudînd cu sinceră căldură jocul colegilor lor de la alte teatre. Şi, dacă «cineva acolo sus» se va întreba în mod serios ce e de făcut în sprijinul teatrului german din România, prezenţa timişorenilor la festival tocmai cu această piesă îşi va fi avut rostul ei.

VICTOR SCORADEŢ

«CEL MAI (GEN)EROS DINTRE ZEI...

... **e ros** de ambiţii politice». Cu siguranţă, aceasta se poate spune în legătură cu **Noaptea furtunoasă** de la Timişoara şi, probabil, numai aşa se poate scrie despre un spectacol produs sub direcţia lui Şerban Foarţă, poetul-jongleur!

În spumosul său pre-spectacol textual pe care l-a risipit în teatru, ex-directorul Foarţă a formulat, cum nu am putea noi mai bine, tema acestei înscenări: «Dragoste pe meridianul Isarlîk». Oricît de fulminantă ar fi, însă, expresia lui Şerban Foarţă, ea rămîne una strict literară şi «meridianul Isarlîk» poate dobîndi valoare teatrală numai în măsura în care împarte lumea (spectacolului) în două emisfere conceptuale care se întîlnesc de-a lungul unei inefabile linii. Se întîmplă această îngemănare în spectacol, sau «Isarlîk» e un meridian oarecare, trasat peste monocolorul unei singure emisfere?

Regizorul Laurian Oniga a făcut, înainte de toate, o meritorie operă de restaurare. A redat **nopţii** caragialiene dimensiunea erotică, mult timp omisă, nu atît prin (auto) cenzură, cît prin atracţia altor centri de interes, poate spiritualmente majori, dar în egală măsură devitalizanţi. Chiar scandalul, provocat din pudibonderie, cu care a fost întîmpinată premiera absolută a **Nopţii furtunoase** (1879), obligă orice spectacol ulterior să arbitreze litigiul de moralitate dintre obnubilata intenţie originară şi «constant-variabilul» orizont de aşteptare. Şi spectacolul de referinţă al lui Alexa Visarion (1979) reuşea să unifice două capete de veac românesc prin vigoarea erotismului **interzis** (din tabú social la 1879 şi din «raţiune» politică în 1979).

Paradoxal, în 1991 tocmai inflaţionismul pornografic face dificultatea de a da sens erotic unui spectacol. În această situaţie, Laurian Oniga a ales cu inteligenţă calea sublimării estetice a erotismului prin burlesc, dar, aflat la prima întîlnire cu publicul timişorean, nu a avut curajul de a ironiza orizontul de aşteptare erotică al acestui public, ceea ce ar fi putut plasa spectacolul în amintita serie a «marilor provocări». (Dintre realizatori, doar muzicianul Ilie Stepan se dovedeşte un fin ironist). Ipostaza bufă a lui Eros este, însă, de o desăvîrşită coerenţă. Derularea timpului dramatic (înaintarea în noapte) se face într-o progresivă accelerare a timpului spectacular. Această îndrăcire a ritmului de joc decurge din natura apariţiilor scenice. Cu cît «intrările» sînt mai tîrzii, mai nocturne, cu atît mai mare este apetenţa sexuală a personajelor, precipitarea lor mecanică, rizibilitatea lor. Între polul expresiei burleşti, Romeo Bărbosu (Rică), şi polul trăirii erotice, Suzana Macovei (Veta), se situează, la echidistanţă, Ana Ionescu (Ziţa) şi Dan Antoci (Chiriac) — toţi, alcătuitori valoroşi ai unui patrulater omogen.

Cu decorul dezvăluitor (redus la scheletul casei), realizat de Virgil Miloia, se întîmplă ceea ce se întîmplă, în general, cu nuditatea totală a trupului. Ambele lucruri cer, în numele atractivităţii, o minimă şi contrapunctuală ocultare.

Despre interpretarea regizorală şi actoricească (Mălina Petre) a lui Spiridon, dl. Valentin Silvestru făcea observaţia unei inadvertenţe, anxiosul personaj obţinut pe scenă aparţinînd mai degrabă «meridianului Karamazov» decît «Isarlîkului». Această opinie justă privitoare la identitatea personajului nu exclude însă compatibilitatea lui cu spectacolul. Dincolo de dreptul postmodernist al creatorului la forma eclectică, rămîne importantă tentativa de a forţa, cu preţul eşecului, înţelesul metafizic al erotismului. Dimpotrivă, amendabilă ar fi tocmai inconsecvenţa regizorală de a nu duce devierea pînă la consecinţa ultimă a **nopţilor paralele.**

Dar, vai, nimeni nu e vindecat de «prejudecata» Unităţii. Există în **Nocturna** caragialiană de la Timişoara şi lumini diurne, dintre care cea mai nepotrivită este chiar cea a **zilei** de azi. Traian Buzoianu (Dumitrache) şi Ştefan Sasu (Ipingescu) izbutesc admirabil să pună în act, să **actualizeze** vulgaritatea, violenţa şi ignoranţa, dar o fac pe cale nemijlocită, fără a intra în ordinea nocturnă a lucrurilor. Comportamentul public al «iertaţilor de Dumnezeu» — Jupîn Dumitrache şi Nenea Nae — nu pare a fi determinat de refulări şi derefulări succesive. Cele două personaje rămîn prea senine pentru o noapte de furtună instinctuală, dar, în acelaşi timp, perfect adecvate comportamental viciilor noastre cotidiene.

Dacă Eros s-a lăsat, în spectacol, transfigurat în satir, în schimb «zoon politikon» care ne locuieşte, vital, feroce şi inventiv, a anticipat în viaţă toate posibilele sale sublimări scenice. De unde se vede că acum reprezentarea scenică a unui Caragiale de factură «diurnă», politică, este **curat** tautologică.

Parafrazîndu-l pe Cioculescu («comedia a trecut, norocos, pe lîngă dramă»), se poate spune că spectacolul a trecut, ghinionist şi deci neimputabil, pe lîngă evenimentul teatral.

SABIN POPESCU

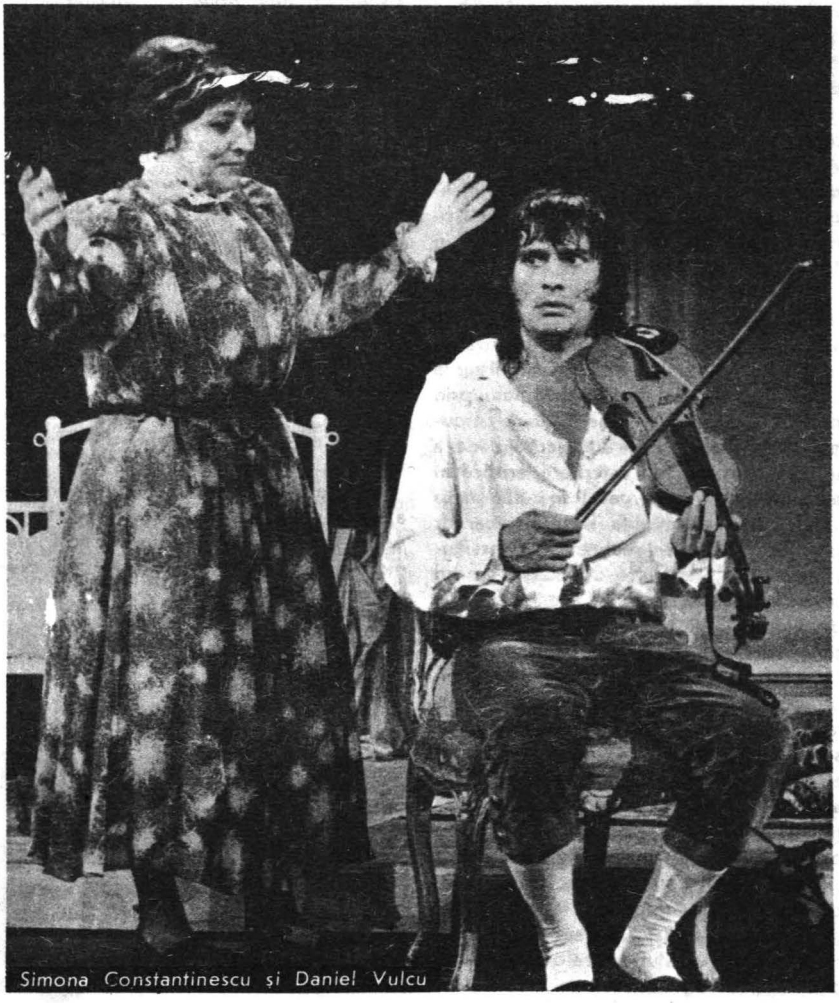
O NOAPTE FURTUNOASĂ de I.L. Caragiale ● **TEATRUL NAŢIONAL DIN TIMIŞOARA** ● Data premierei: 7 mai 1991 ● Regia: Laurian Oniga ● Decoruri: Virgil Miloia ● Costume: Krisztina Nagy ● Muzica: Ilie Stepan ● Distribuţia: Traian Buzoianu (Jupîn Dumitrache), Ştefan Sasu (Nae Ipingescu), Dan Antoci (Chiriac), Mălina Petre (Spiridon), Romeo Bărbosu (Rică Venturiano), Luminiţa Stoianovici, Suzana Macovei (Veta), Ana Ionescu (Ziţa).

DOAR UN PAS ÎNAINTE DE FINISH

ABATORUL de Slawomir Mrożek. Traducerea: Alexandru Colpacci ● **TEATRUL DE STAT DIN ORADEA** ● Data premierei: 24 septembrie 1991 ● Regia: Alexandru Colpacci ● Scenografia: Emilia Jivanov ● Distribuția: Simona Constantinescu (Mama), Mariana Presecan, Oana Mereuță (Flautista), Daniel Vulcu (Violonistul), Tiberiu Covaci (Paganini, Măcelarul), Ion Abrudan (Directorul Filarmonicii), Ion Ruscuț (Portarul), Ioan Munteanu, Alexandru Luca, Sorin Precup, Florin Tripa, Florin Stan (Măcelari), Dorin Presecan jr. (Copilul).

Pe afișele teatrale ale ultimelor două stagiuni, un nume care revine foarte des, obsesiv aproape, este acela al lui Slawomir Mrożek. De cele mai multe ori e vorba de piesa într-un act **In largul mării,** dar au fost puse în scenă și **Carol,** și **Poliția** și **Ghebosul,** cu un... nesaț pe care la prima vedere am fi tentați să-l atribuim reacției, firești, la interdicție (cînd mai dură, cînd mai puțin dură, dar mereu prezentă) ce a planat ani la rînd deasupra operei dramaturgului polonez. La o privire mai atentă s-ar putea să constatăm, însă, că interesul extrem de viu pentru dramaturgia lui Mrożek manifestat **acum** de teatrele noastre se explică nu numai prin valoarea scenică, nu numai prin invocata reacție la o interdicție ci și — sau, poate, mai ales — prin concordanța între hățișul de întrebări născîndu-se una dintr-alta, completîndu-se ori anulîndu-se una pe alta, pe care îl conține mai totdeauna o piesă de Mrożek, și întrebările în care ne cufundăm — sau din care ne înălțăm — în această perioadă noi înșine.

Abatorul, prezentată în premieră pe țară la Teatrul din Oradea, este un Mrożek de o factură mai deosebită, în care îl recunoaștem pe autorul din **Tango** sau din **Emigranții,** de pildă, dar îl descoperim dintr-un unghi diferit, deși poate ar fi mai corect spus — la o vîrstă artistică diferită. Eliminat de la nivelul replicii, absurdul coboară într-un strat mai adînc, atinge motivațiile, nu se oprește la comportamente, minează neliniștitor, deși abia vizibil, coerența aparentă a întîmplărilor și a relațiilor. Neobișnuit în **Abatorul,** față de alte piese ale lui Mrożek, este aspectul de teatru realist, tradițional, în care momentele culminante nu sînt însă explozii ci implozii, deci nimicitoare, mereu accelerate prăbușiri în interior, către interior. La început, situațiile, personajele, evoluțiile par firești, normale — cu nuanța de bizarerie pe care o conține în sine, de fapt, orice normalitate. Absurdul apare cu atît mai grav, mai amenințător, cu cît el e «secretat» de situații, personaje, evoluții **normale,** urcă lent, terifiant, ineluctabil din străfunduri greu de sondat. Totul e posibil, totul e imposibil, arta nu poate trăi abstrasă din cotidian dar cotidianul o strivește, o anulează, există un adevăr sau adevăruri? sîntem liberi să alegem? sîntem capabili să alegem? Întrebările se aglomerează, se ramifică, nu cer de fapt răspunsuri ci tăria de a-ți pune mereu întrebări.



Simona Constantinescu și Daniel Vulcu

Unul dintre importantele succese profesionale ale regizorului Alexandru Colpacci se leagă de dramaturgia lui Mrożek și de trupa teatrului din Oradea. E vorba de piesa **Emigranții,** montată aici în urmă cu aproape 15 ani, care s-a bucurat de o primire extrem de călduroasă din partea criticii și care l-a plasat pe, atunci, tînărul director de scenă într-o poziție invidiabilă în topul de valori regizorale ale epocii. Din nou la Oradea, din nou cu o piesă de Mrożek, Colpacci reia, parcă, experiența de acolo de unde se întrerupsese, cu firescul spor de experiență — al lui, al lui Mrożek, al teatrului orădean. Rezultatul este pe deplin meritoriu și dacă nu utilizăm un cuvînt mai entuziast e numai pentru că spectacolul văzut — premiera oficială — lăsa impresia unei faze avansate a repetițiilor, aflate aproape de final, dar încă nu la final. Ritmul părea încă prea relaxat, se simțea nevoia unei finisări, a unor accente care să lumineze, să dea forță de expresie rezolvărilor în mod cert valoroase.

De nevoia unor mici dar obligatorii finisări «suferea» și interpretarea. Cu un pas înaintea celorlalți ni s-a părut Ion Abrudan — foarte sigur, foarte ferm în conturarea unui personaj dificil de figurat, în care artificialul macină autenticul pînă la anulare. Pentru tînărul Daniel Vulcu, rolul principal al piesei este o grea, foarte grea piatră de încercare pe care o clatină, o și urnește dar nu reușește întotdeauna s-o înalțe efectiv de la pămînt. Interpretări bune, dar care așteaptă și ele tușa finală (uneori asta poate însemna estomparea, nu neapărat adăugirea unor linii) se datorează Marianei Presecan, Simonei Constantinescu și lui Tiberiu Covaci.

C.D.

Dana Dembinski şi Patric Petre Marin

VREMEA OPORTUNITĂŢILOR

FUNCŢIONARUL DESTINULUI de Horia Gârbea • TEATRUL INOPORTUN DIN BUCUREŞTI • Data premierei: 14 octombrie 1991 • Regia: Felix Alexa • Scenografia: Irina Solomon, Dragoş Buhagiar • Distribuţia: Dana Dembinski, Patric Petre Marin, Tomi Cristin.

Doar timpul şi publicul vor valida oportunitatea Teatrului Inoportun, ivit într-o seară de toamnă pe harta sentimentală a iubitorilor de teatru din capitală. Locul de naştere — albastra, cocheta Sală mică a Palatului copiilor — nu va fi sediul său definitiv din simplul motiv că acest teatru este itinerant. Un prim argument în favoarea oportunităţii apariţiei sale ca non-instituţie de mare flexibilitate organizatorică (în funcţie de sponsorii ce îşi vor oferi sprijinul) şi repertorială (în funcţie de autorii români şi străini ce vor fi aduşi la rampă în insolite modalităţi teatrale).

Discursul inaugural, rostit pe un ton defel protocolar de criticul Marian Popescu — vicepreşedinte al UNITER, instituţie care patronează această iniţiativă — a dezvăluit geneza londoneză a acestei trupe, ai cărei membri fondatori (Gabriela Sârbu, manager general, Horia Gârbea, manager literar, Marian Popescu, director artistic), aflaţi în ţara lui Shakespeare, au hotărît că trebuie să materializeze cît de curînd şi cît mai eficace experienţa dobîndită cu ocazia festivalului internaţional la care participau şi care îi pusese în contact cu variatele modalităţi de a face teatru astăzi în lume.

Funcţionarul destinului — poate nu cea mai reprezentativă creaţie dramatică a tînărului Horia Gârbea, de formaţie inginer, de vocaţie poet, critic, dramaturg —, fiind scrisă special pentru acest început de drum, a fost calibrată pe măsura mijloacelor materiale modeste avute la dispoziţie.

Demarînd în manieră pirandelliană, dar cu racord apăsat la actualitate (un agent comercial îşi debitează alb sloganurile publicitare), «acţiunea» se deplasează din sală pe scena fără cortină unde este sugerat din cîteva replici, cîteva elemente de decor şi recuzită, un cămin conjugal al cărui echilibru se dovedeşte precar.

Obsedat de tribulaţiile cuplului, autorul izbutea în **Doamna Bovary sînt ceilalţi** («Teatrul azi» nr. 3-4/1991) un tur de forţă printr-o ingenioasă transfocare a materiei conflictuale preluate în chip surprinzător şi dezinvolt din repertoriul universal şi autohton (**Hamlet** şi **Năpasta, Faust** şi **O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută**).

De astă dată, Horia Gârbea se rezumă la un simplu exerciţiu în stilul postmodernismului: extrapolarea unui incipient conflict psihologic în ambianţă de comedie bulevardieră prin aportul unui personaj-deus ex machina, care-şi declară identitatea «teatrală» şi are o prezenţă evanescentă. Ceea ce îi şi permite — după ce aprinde scînteia senzaţionalului încercînd să dinamiteze obtuzitatea — să dispară, în lumina reflectoarelor rămînînd doar cei doi soţi abandonaţi unei absurde inerţii existenţiale, incapabili să se acomodeze cu relativitatea propriilor lor sentimente.

După ce a făcut proba talentului său pe scena Studioului Casandra, Felix Alexa debutează ca profesionist orchestrînd (poate mult prea discret) evoluţia actorilor Dana Dembinski, Tomi Cristin şi Patric Petre Marin, pe această partitură în cheie eclectică, menită, pe de o parte, să semnaleze estomparea afectivităţii şi lipsa profunzimii, pe de altă parte să amendeze practica simulacrului, a pastişei.

IRINA COROIU

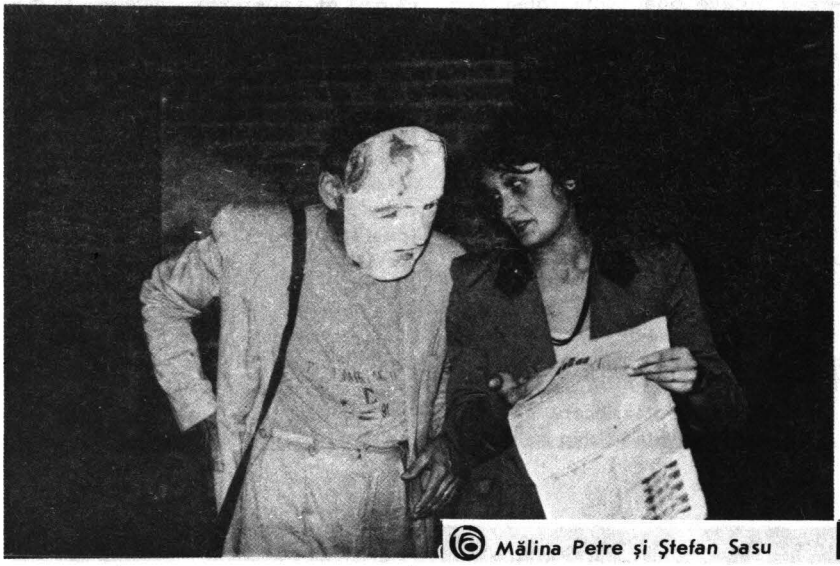
CU PANTALONII PE VINE

FRANCESCA A FOST RĂPITĂ, după un text de Dario Fo. ● Traducerea: Angela Ioan ● **TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA** ● Data premierei: 3 octombrie 1991 ● Regia: Laurian Oniga ● Scenografia: Virgil Miloia ● Măști: Krisztina Nagy ● Distribuția: Ana Ionescu (Francesca Bollini), Mălina Petre (Secretara), Armand Calotă (Tînărul), Eugen Moțățeanu (Șeful bandiților), Victoria Szukits Codricel (Mama Francescăi), Ovidiu Grigorescu (Banditul II), Ștefan Sasu (Banditul III), Damian Oancea (Banditul IV), Gheorghe Stana (Preotul).

Comedie polițistă cu glazură de critică socială, osatură de farsă și pretenții de satiră politică, **Francesca a fost răpită** e un (pre)text de spectacol caracteristic pentru teatrul lui Dario Fo. Procedeele specifice teatrului popular, de situație, stau alături de citatul brechtian, qui-pro-quo-ul și masca nu exclud un spirit parodic modern, dar tentația stoarcerii hazului din orice coboară ștacheta estetică, abandonînd-o în zona vulgarităților de tot soiul. Nu lipsesc nici trimiterile explicite la vîrfurile vieții politice italiene, căci, pentru a nu fi «recunoscuți», răpitorii miliardarei Francesca vor purta — conform indicațiilor autorului — măștile unor cunoscuți lideri politici ai vremii, între care și Andreotti.

Montînd piesa în România, regizorul Laurian Oniga se dovedește interesat în exclusivitate de posibilele trimiteri politice la zi ale spectacolului, neglijînd în schimb calitatea artistică și logica elementară a reprezentației, ce devine aproape ininteligibilă. Datorită unei voci răgușite și unei dicții care nu prea are ce căuta pe scenă, din textul Mălinei Petre, interpreta rolului principal al Secretarei (personaj ce funcționează ca sosie a Francescăi), nu se înțelege nimic în proporție de cca. 70%. Vorbind în spatele măștilor mari, de carton, din replicile actorilor care poartă aceste măști nu se înțelege nici 30%. Oricît ar părea de ciudat, probabil că pe regizor nu l-a mai interesat deloc ce spun actorii și nici chiar ce spune (dacă spune) textul piesei. Dar nu l-a interesat prea mult nici ce fac actorii, și cîtă nemotivată vulgaritate e în gesturile lor, culminînd cu o generală lăsare a pantalonilor pe vine. Singura obsesie fiind aceea a politicului, l-au interesat două lucruri: măștile și coloana sonoră. Drept care, acțiunea continuînd să se desfășoare **bine mersi** undeva în Italia, în măștile purtate de bandiți îi vom recunoaște pe Gorbaciov, Bîrlădeanu, Iliescu și (ceva mai greu) pe Mitterand, desigur fără nici o legătură cu chestiunea dată, în afara faptului că probabil toți politicienii sînt niște bandiți. Coloana sonoră va reproduce desfășurarea evenimentelor mai mult sau mai puțin recente din România, mineriadele și comentarea lor de către dl. Iliescu, reeditîndu-se și aici găselnița televizorului întors cu spatele la public și deci cu fața la personaje, ele neavînd altceva mai bun de făcut decît să urmărească Actualitățile T.V.R. Se reacționează zgomotos la astfel de momente, dar reacțiile sînt joase, ca și procedeele în sine. Căci nu intențiile satirice actualizante ale spectacolului sînt cele care deranjează, ci lipsa lor de logică și de justificare artistică în contextul dat. Din text sînt respectate cu sfințenie doar vulgaritățile de limbaj, cele de situații (nu atît erotice, cît fiziologice) fiind cultivate cu o insistență cel puțin contrariantă.

Asistînd la talmeș-balmeșul deșănțat de pe scenă e aproape imposibil să crezi că te afli totuși la Teatrul Național din Timișoara și că firma acestuia poate adăposti atîta vulgaritate. După cum e greu de crezut că regizorul Laurian Oniga n-a ezitat să-și pună semnătura și pe așa ceva.



Mălina Petre și Ștefan Sasu

CU POALELE-N CAP

PAHARUL CU APĂ de Eugène Scribe ● **TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA** ● Data premierei: 15 septembrie 1991 ● Regia: Emil Reus ● Scenografia: Krisztina Nagy ● Distribuția: Irene Flamann (Regina Anne), Larisa Stase Mureșan (Ducesa de Marlbourough), Suzana Macovei (Abigail), Vladimir Jurăscu (Lord Bolingbroke), Cristian Cornea (Mosham), Damian Oancea (Thomson), Miron Nețea (Marchizul de Torcy), Angela Dijmărescu (Lady Abercomble).

Că timișorenii — după toate prin cîte le-a fost dat să treacă, din decembrie '89 încoace — aveau nevoie să găsească în teatru și o deconectare, nu mai încape vorbă. Că piesa care să servească unei atari intenții putea fi totuși mai interesantă decît **Paharul cu apă** de Eugène Scribe e — iarăși — aproape de la sine înțeles. Mai ales atunci cînd e vorba de deschiderea stagiunii unui Teatru Național care și-a făcut un titlu de merit din substanțialitatea opțiunilor sale repertoriale, conducînd nu o dată la spectacole importante, reprezentative pentru posibilitățile pe care le are. Nu ne-am mai fi amintit, poate, de toate aceste «învechite» considerații preliminare, dacă piesei, prin excelență «bine făcută», i-ar fi corespuns un spectacol la rîndu-i «bine făcut», transfigurînd scenic **fără cusur** un text dramatic căruia nu i se poate contesta tocmai această calitate formală.

Din păcate, premiera timișoreană lasă mai mult impresia unei repetiții cu costume, dar în «decor marcat», puținătatea elementelor scenografice, de strînsură, neîngăduindu-ne să vorbim de un decor propriu-zis sau de o concepție scenografică a montării. Chiar dacă «vina» nu aparține în exclusivitate Krisztinei Nagy (semnatara scenografiei), spunîndu-și aici cuvîntul în primul rînd precaritatea condițiilor materiale în care sînt nevoite să lucreze teatrele, o parte din «merit» îi revine și regizorului Emil Reus, din moment ce a crezut că poate monta **Paharul cu apă** numai din încropeli. Inadvertențele stilistice ale costumelor (unele de-a dreptul urîte), lipsa de legătură a acestora cu elementele de decor și recuzită (unele de un **kitsch** indiscutabil — vezi balansoarul drapat cu un material în carouri, ori scaunul galben «cu volane») pun sub semnul întrebării însăși preocuparea realizatorilor pentru asigurarea unui stil al reprezentației. Ca să nu mai spunem că o regină

ÎNTRE COMEDIA DE SALON ȘI GRAVITATE

UN REGAT PENTRU UN ASASIN de Peter Karvas. Traducerea: Jean Grosu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU-MUREȘ ● Data premierei: 15 septembrie 1991 ● Regia: Gheorghe Jora ● Scenografia: Labancz Clara ● Distribuția: Dan Glasu (Algernon O'Hara), Marinela Popescu (Vivian Egerton), Aurel Ștefănescu (Sir Milington), Ion Săsăran (Brinsley Peel), Constantin Săsăran (Dr. Abraham Palmerston), Monica Ristea (Margot Higham), Vasile Vasiliu (Lord Clarenton), Elena Jitcov (Charlotta Arbutnoth), Cornel Popescu (Jonathan Buckle), Nicolae Cristache (Cecil Grey), Dan Ciobanu (Christopher Brown), Alexandru Făgărășan (Ministru al Guvernului).

Larisa Stase Mureșan și Vladimir Jurăscu

Anne, **care-și pune poalele în cap, la propriu,** e mai aproape de **Can-Can,** decît de cancanurile posibile la curtea regală! De la Scribe la Caragiale e totuși ceva mai mult decît un pas, iar «lumea» de la curtea reginei Anne Stuart (1665—1714) nu se împacă deloc cu «lumea» din **D-ale carnavalului** să zicem, oricît ar fluiera «lordul» Bolingbroke (1678—1751) **La donna e mobile...**

În condițiile date, rămîne apreciabilă doar paradoxala fluență a reprezentației, grație unor strădanii actoricești pe care publicul le răsplătește adesea cu aplauze. Căci și Irene Flamann în Regina Anne, și Larisa Stase Mureșan în Ducesa de Marlbourough, și Vladimir Jurăscu în Lordul Bolingbroke sînt bine distribuiți și au destul farmec personal ca să facă față situațiilor «regizorale» în care sînt puși. Puțin prea rustică, în context, evoluția Suzanei Macovei (Abigail), corectă, cea a lui Miron Nețea (Marchizul de Torcy). Cu o dicție deficitară și o prezență scenică mai curînd ponosită decît strălucitoare, Cristian Cornea, în Mosham, ne încredințează că obiectul disputelor feminine poate fi adesea derizoriu.

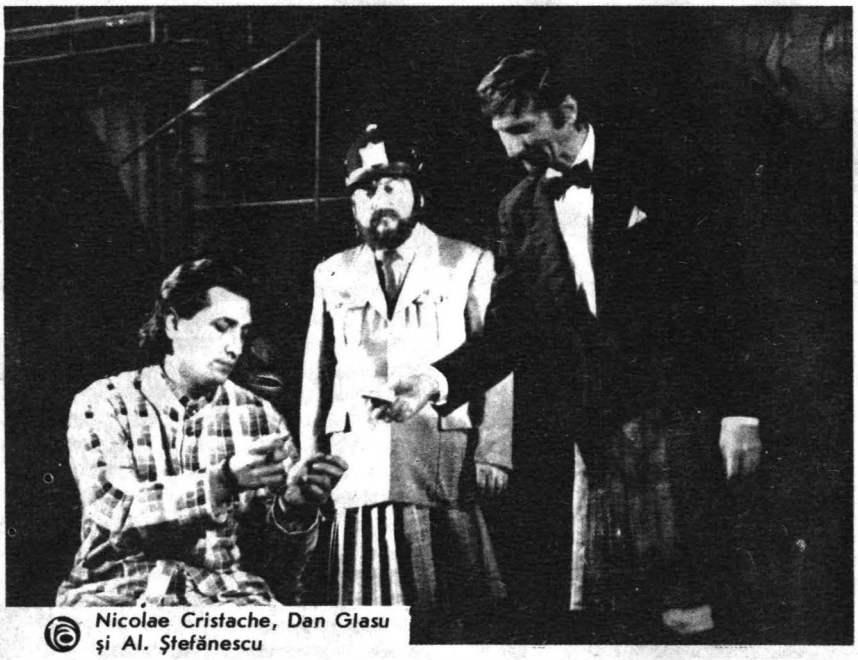
VICTOR PARHON

Pentru deschiderea noii stagiuni, Teatrul Național din Tîrgu-Mureș, secția română, s-a oprit asupra tragicomediei lui Peter Karvas, amuzant-ironic intitulată în românește de traducătorul ei, Jean Grosu, **Un regat pentru un asasin,** amintindu-ne astfel de strigătul disperat al lui Richard al III-lea: «Un regat pentru un cal».

Plasarea acțiunii într-o Anglie tradiționalistă la cumpăna dintre veacul nostru și cel trecut aparține, în text, modalității aluzive, metaforice, utilizate în timpul regimului dictatorial și totalitarist, semnificațiile ei fiind însă mult mai largi, cu trimiteri directe către contemporaneitate și mai ales către un univers dezumanizat, către o lume a formelor goale, dominată de egoism, de dorința exteriorizărilor.

Ceea ce trebuia să rămînă o simplă metaforă s-a transformat, în spectacolul montat de Gheorghe Jora, într-o cursă, iar precizările de loc și timp au devenit prea pronunțate, mai ales în costume, costumul polițistului Algernon O'Hara sugerînd originea lui scoțiană, la fel ca și costumul lui Sir Milington, directorul închisorii, sau hainele cadrilate ale pușcăriașului Cecil Grey. Tot costumele, de data aceasta moderne, ale celorlalte personaje, îndeosebi ale eroinelor, în linii contemporane, întăresc ideea că ne aflăm într-o Anglie de azi, estompînd posibilitatea receptării sensurilor de autentică generalizare existente în piesă.

Dincolo însă de aceste elemente, spectacolul are ritm și mai ales beneficiază de o trupă omogenă, care joacă cu antren, plăcere și amuzament, subliniind laturile comice ale acțiunii și situațiilor, aco-



Nicolae Cristache, Dan Glasu și Al. Ștefănescu

perind, cu excepția finalului, numai această componentă a scriiturii dramatice. Doar finalul, conceput ca un «stop-cadru», cu personajele înghețate în poziții sugestive și rostirea gravă a ultimelor cuvinte: «Sîntem buni pentru că ne este teamă», trimite și la substratul tragic al operei, dar el nu este suficient pentru rezolvarea raportului comic-tragic ce ar fi trebuit să fie prezent pe parcursul întregului spectacol.

Lăsînd la o parte aceste observații și analizînd interpretarea actoricească, se poate evidenția coeziunea trupei. Într-un decor funcțional, cu o notă de «grandoare comică» și «ironic-pretențioasă», dată de prezența unei scări de vapor într-o încăpere fastuoasă — decor creat de Labancz Clara, cu dominante maronii, existente și în unele costume —, se desfășoară acțiunea piesei. În Vivian Egerton, Marinela Popescu are farmec și vivacitate, Dan Glasu i-a conferit polițistului Algernon O'Hara stîngăcie obraznică și furie neputincioasă; Aurel Ștefănescu îl joacă pe Sir Milington, directorul închisorii, cel preocupat de organizarea cît mai «șocantă» a sărbătoririi instituției respective.

Dar «partea leului» îi revine lui Cornel Popescu, interpretul contabilului «cu idei», Jonathan Buckle, cel ce propune soluția ideală, «execuția publică». Cornel Popescu își înzestrează personajul cu «eleganță englezească», cinism, siguranță ce se topesc însă în groază atunci cînd își dă seama că superiorii săi sînt gata să-l oblige a fi el însuși asasinul. Un actor cu multiple posibilități comice, cu capacitatea metamorfozării rapide se dovedește și tînărul Nicolae Cristache în rolul lui Cecil Grey, puștoiul viclean-naiv, gata să facă orice pentru a scăpa de închisoare, dar ferm în refuzul său de a asasina.

Peisajul caracterologic este completat cu umor amar și ironie caustică de Vasile Vasiliu în rolul Lordului Clarenton, de Elena Jitcov, (Charlotte Arbutnoth) de Ion Săsăran (Brinsley Peel), Constantin Săsăran (doctorul Abraham Palmerston), Dan Ciobanu (Christopher Brown) și Alexandru Făgărășan, caricaturală apariție a unui ministru. O prezență scenică plină de haz creează Monica Ristea în Margot Higham, umplînd întregul spațiu cu temperament și explozie de energie feminină.

Plăcerea cu care interpreții joacă această piesă în cheia comediei de salon îi cucerește pe spectatorii ce-i răsplătesc cu aplauze la scenă deschisă, cîștigați mai degrabă de vorbele de spirit și de încurcăturile jucate cu mult ritm decît de sensul ascuns al situațiilor, rîsul înlocuind clipele de meditație sau posibilitatea descoperirii conotațiilor. E bună sau nu soluția găsită de regizor?, m-am întrebat la sfîrșitul spectacolului. În fața aplauzelor prelungite de la premieră am înclinat să spun: da. Dar după ce am plecat, am încercat și un sentiment de părere de rău. Aș fi dorit, parcă, mai puțin amuzament și mai multă strîngere de inimă, o mai mare spaimă în fața unei lumi dispuse să asiste la o execuție doar pentru fastul unei aniversări. Consider că textul lui Peter Karvas are sarcasm, iar gravitatea problemelor dublează mereu aparența comică a întîmplărilor, fapt aproape ignorat în spectacolul de la Tîrgu-Mureș.

ILEANA BERLOGEA

TRANSPARENȚA DISCURSULUI REGIZORAL

SCENE DIN VIAȚA UNUI BĂDĂRAN de Dumitru Solomon ● TEATRUL «BACOVIA» DIN BACĂU ● Data premierei: 29 septembrie 1991 ● Regia: Dan Alecsandrescu ● Scenografia: Clara Labancz ● Distribuția: Dinu Apetrei (Al), Livius Rus (Filip), Viorel Baltag (Osman), Ioana Ene (Cela), Florina Nițu (Ema).

La Teatrul «Bacovia» noua stagiune a debutat cu o piesă din dramaturgia originală, fapt mai mult decît îmbucurător într-un peisaj repertorial dominat de nume, unele sonore, e drept, din literatura universală. Regizorul Dan Alecsandrescu, autorul montării băcăuane cu **Scene din viața unui bădăran** de Dumitru Solomon, își motivează opțiunea pentru text invocîndu-i actualitatea (fierbinte, cum se spune), percutanța observației morale, concentrația ideatică și, nu în ultimul rînd, teatralitatea scriiturii. Mai mult, regizorul consideră această punere în scenă «o rezistență personală față de invazia parvenitismului intelectual». Important este, însă, fără doar și poate, să cîștige, prin spectacolul său, adepți și susținători în această nobilă rezistență.

Piesa lui D. Solomon e o replică inspirată la **Mizantropul** lui Molière avînd, dincolo de problematica generală, de ordin spiritual, tăișul satiric ascuțit «la zi». Căci drama intelectualului și a condiției sale în societate nu e de dată recentă, dar în anume momente ea devine mai acută ca oricînd. Se pare (spun așa în mod eufemistic, pentru că nu mă pot lipsi de terapia iluziei) că un astfel de moment este și cel pe care-l traversăm noi acum, în drum triumfal spre Europa și spre economia de piață. Totul s-a transformat în tranzacție, «mărfuri», care mai de care, s-au scos la tarabă, «totul e de vînzare». Ei bine, eroul lui Solomon, numitul Al, e împotriva acestei stări aberante și luptă din răsputeri să-și păstreze intacte atributele unui ins pentru care important e să aibă «cerul înstelat deasupra și legea morală» în sine. Ca orice intelectual adevărat el va fi deci «în opoziție», contracarînd, cu fermitate, fără nici un dubiu de atitudine, manevrele atît fățișe, cît și «oculte» ale veleitarului Osman.

Dincolo de conflictul dintre ideal și real, dintre autenticitate și impostură, dintre puritate (cea a principiilor, bineînțeles) și corupție există în piesă un lirism

infuz, o încredere adîncă în bine și frumos, în normalitatea unei vieți nemistificate. E o supra-temă a teatrului, atît de special, scris de acest dramaturg sedus de jocul ideilor și de puterea de revelație a metaforei.

Trebuie să spun că am regăsit în spectacolul lui Dan Alecsandrescu datele majore ale textului, transcrise, cu fidelitate, pe scenă. Și cu foarte mare claritate, de unde poate și senzația mea că o anume poezie a ambiguității, un halo al lucrurilor nespuse dar stăruind într-un plan îndepărtat, o îndoială fugară, dar mereu trează, au lipsit. Altfel, spectacolul, bine gîndit «în dulcele stil clasic», are un decupaj regizoral precis, fiind echilibrat și limpede. Acțiunea scenică e fluentă și ritmată, cu momente rezolvate în chip fericit (vezi savuroasa pantomimă a lui Al și a nostimei sale vizitatoare, Ema, într-o casă golită abuziv de către «emisarii» lui Osman). La rîndul ei, distribuția, chiar dacă nu oferă surprize, este una adecvată, răspunzînd, în liniile de ansamblu, viziunii regizorale. În rolul «bădăranului» Al, Dinu Apetrei reușește să fie convingător în ipostaza de om demn, curajos, decis să-și păstreze integritatea morală cu riscul de a declara război tuturor. Dar în mizantropia lui Al e și multă neliniște, nemulțumire de sine, zbucium interior adus de nostalgia perfecțiunii, a candorii pierdute, de tristețea constatării adevărurilor neplăcute ale vieții. Aceste subtilități scapă interpretului, care ne-a oferit îndeosebi latura «hirsută», «rebelă» a personajului. Amicul Filip, cel unduios ca trestia încotro bate vîntul interesului, este întrupat de Livius Rus, care e flexibil și oportun. Osman, un director din domeniul alimentar, «înfometat» de faimă literară, drept pentru care dă năvală ca turcul peste onestul nostru critic de teatru, are chipul lui Viorel Baltag. Actorul își rezolvă partitura cu abilitate și aplomb într-o revărsare de efecte comice grotești, care, din păcate, se repetă de la un moment dat. Ioana Ene (Cela) e o agreabilă cochetă, evazivă, umbrită din cînd în cînd de amărăciuni indicibile și mălții fără adresă precisă. O apariție plină de prospețime și firesc este tînăra Florina Nițu în Ema .

Cadrul scenografic (un interior sobru, ticsit cu cărți) și costumele (nimerite) poartă semnătura Clarei Labancz. Reconfortant este finalul spectacolului — un stop-cadru expresiv centrat pe ideea necesarei solidarități a solitarilor, a celor care trăiesc himera artei în fața invaziei urîtului, a falsului, în fața compromisurilor și a impostorii malefice.

CARMEN MIHALACHE POPA

TEOFIL VÂLCU

DE LA FALSTAFF LA LEAR

Masiv, amplu, puternic. Glasul lui primejduiește clopotele Mitropoliei. Prezența lui creează neliniști și dizlocă tensiuni. Cînd l-am cunoscut, în 1986, după ce îl văzusem de multe ori jucînd, mi se părea un Falstaff moldav. Încăpățînat și agresiv, sentimental și tandru, generos și dur — un conglomerat de reacții, stări și atitudini care prevestesc un adevărat artist.

Pornind din luminoasele ținuturi botoșănene, cu o scurtă și densă escală la Cluj, destinul său inundă impunător ultimii treizeci de ani ai Naționalului ieșean. Personajele sale, de la voievozi la oameni simpli, sînt compuse din tușe clare, directe, puternice, au trăiri vii și dinamice, ocolesc monotonia și refuză stereotipul, actorul conferindu-le adesea detalii de un realism cuceritor.

Teofil Vâlcu posedă două din armele de bază ale profesiei: intuiția și forța. Intuiția sa vizează fără ezitări esențialul. E vorba de fapt de un autentic «miros» de teatru cu care depistează aproape instantaneu situații, relații, caractere, prelucrîndu-le cu o uimitoare și lucidă rapiditate. Forța sa, întreținută de un temperament vulcanic și de o memorie homerică, nu este altceva decît acea rară capacitate artistică de a crea personaje unitare în structură și în evoluția scenică, făcîndu-le să treacă în sală pentru a învălui, a cotropi și a ocupa spectatorul. De aici probabil i se trage acea celebritate constantă care ne face să simțim că-l cunoaștem de o viață.

Lucrînd împreună de-a lungul cîtorva ani, am ajuns să cred că centrul ființei sale este sinceritatea. O sinceritate crîncenă, virilă, aspră și incomodă, o sinceritate care creează tensiuni și care dizolvă falsul și impostura, lăsînd loc aerului fără, himalayan, al Teatrului înțeles ca opțiune vitală definitivă.

Stupefiați, dezorientați, am aflat că de la o vreme Teofil Vâlcu nu mai vede. Este orb. Pentru un timp, aproape toți cei care-l cunosc și-au pierdut firescul în raporturile cu el. Dumnezeu i-a hărăzit o încercare pe măsura talentului său. Teribilă, devastatoare, unică. Și iată că, la împlinirea a șaizeci de ani, Teofil Vâlcu revine pe scenă așa cum îl știm. Fără însă a vedea. Ca un nou King Lear căruia nu-i mai trebuie descrisă prăpastia, pentru că o știe, o simte, o vede. Da, Teofil Vâlcu revine cu privilegiul de a vedea numai ceea ce vrea. Privilegiul unui mare artist, pe deplin liber. Și eliberat.

La mulți ani, Teo, și baftă!

OVIDIU LAZĂR

FEMEIA ŞI SUFRAGIUL UNIVERSALE

TELETEATRUL

FEMEIA MĂRII de Henrik Ibsen ● TEATRUL TV. ● Data premierei: 17 iunie 1991 ● Regia artistică: Olimpia Arghir ● Lumini: Vasile Harasenciuc ● Sunetul: Cristian Lupu ● Ilustraţia muzicală: Lidia Danciu ● Decoruri: Dumitru Georgescu, Ruxandra Bârsan ● Costumele: Eugenia Botănescu ● Director de imagine: Cristian Müller ● Distribuţia: Valeria Seciu, Virgil Ogăşanu, Alexandru Repan, Virgil Andriescu, Lelia Ciobanu, Delia Nartea, George Alexandru.

Între piesele demonstrative ale lui Ibsen, Femeia mării e, poate, cea mai puţin didactică. Unora dintre exegeţii dramaturgului care a schimbat la faţă teatrul european, mutîndu-l, ca o viitură, dintr-un secol într-altul, această dramă cu sfîrşit fericit le pare chiar a-tipică, pe de-o parte pentru că plonjeul psihologic propus de autor atinge, încă de la primele scene, abisalul, pe de alta pentru că între vibraţia poetică a textului şi finalul lui e o contradicţie vădită, şi la nivel logic şi la nivel stilistic.

De aceea, şi din alte pricini, Femeia mării **se joacă destul de rar, şi la noi şi aiurea. Pare însă evident faptul că, faţă de cristalina construcţie a** Norei, **această sirenă rătăcită printre muritori seamănă cu un fel de răsfrîngere cu unghi schimbat, ca o anamorfoză. Într-o altă casă de păpuşi, mobilată de această dată cu copii străini aflaţi la vîrsta critică a ieşirii din adolescenţă, locuieşte o femeie frumoasă şi tristă, măcinată de imposibilitatea (a ei şi a celorlalţi) adaptării. Are de toate: soţ, situaţie socială, linişte; are însă şi o viaţă a ei, secretă, obsesivă, imaginară, care scurtcircuitează mereu comunicarea cu cei apropiaţi. Egal cu sine însuşi, Ibsen mai complică ţesătura relaţiilor cu o serie de teme paralele: fiicele vitrege ale Aelidei sînt mînate de dorinţa de a sparge lanţurile conformismului, fiecare după propria putere. Totodată, însă, ele îl leagă pe doctorul Wangel, tatăl lor, de casa depărtată de lume în care trăiesc, o contradicţie interioară manifestată printr-un permanent şantaj sentimental. Bollet, fiica cea mare, face obiectul unei negocieri ce repetă, pînă la un punct, situaţia mamei vitrege: e cerută în căsătorie de un bărbat pe care nu-l iubeşte, dar care o poate scoate din pustietatea pe care n-o mai suportă ş.a.m.d.**

Îndrăgostită de o imagine care e mai puternică decît cotidianul «menajer», cu toată aparenta sa siguranţă, Aelida se lasă tîrîtă în evazionism şi e pusă de Ibsen într-o situaţie limită: aceea de a se confrunta cu propria-i fantasmă. În momentul culminant, al alegerii, caracterul biruie temperamentul, aş zice după un model care e mai degrabă logic decît firesc. Dreptul de a alege «liber» o vindecă spontan de maladia depărtărilor marine, iar tragedia pierde orice şansă, în vreme ce poezia se destramă ca o nălucă, înlocuită de o situaţie uluitoare, tocmai pentru că e ortodoxă. La anii acţiunii piesei, dreptul femeii «de a alege liber» năştea, dacă vă amintiţi, lupte de stradă.

Greu de montat e Femeia mării **din două pricini: pentru că fascinaţia exercitată de eroină depinde în mod determinant de cantitatea de magnetism al actriţei; şi pentru că regizorul e obligat să elaboreze cu mare ştiinţă a dozajului răsturnarea finală, astfel încît teza acesteia să se estompeze (sau, de ce nu!, să se accentueze). Să aibă deci o idee foarte clară despre rosturile propriului său demers scenic.**

Ce ne oferă montarea Olimpiei Arghir! Mai întîi, posibilitatea nedorită, şi neobişnuită pentru această rubrică, de a repovesti piesa în scris, în speranţa că măcar cîţiva telespectatori ar putea înţelege că e vorba despre un Ibsen, chiar dacă a-tipic. În al doilea rînd, o distribuţie în bună măsură tentantă, centrată pe o interpretă cu o forţă charismatică dovedită: Valeria Seciu. Pare de aceea cu atît mai greu de înţeles de ce marea actriţă e dirijată să rezolve rolul printr-un soi de abulie bolnăvicioasă, şi de ce Virgil Ogăşanu (care are chiar un scurt moment de strălucire în prima scenă a confruntării cu Aelida) nu reuşeşte să treacă pragul expoziţiunii unui caracter. Cu siguranţă nu e vina actorilor. «Să ne ferească Dumnezeu de regia care se vede!», cum ar zice Ion Sava.

Fiindcă ne plimbăm nejustificat prin palate somptuoase (cînd e vorba de umila bunăstare a unui medic de provincie), scena tîrguirii micuţei Bollet se petrece la Athénée Palace, într-o costumaţie de «les années folles», prima scenă dintre surori e un nou prilej de exhibare a sînilor Deliei Nartea, care (sîni) par să facă adevărată carieră TV. Mai mult, în pofida imaginii atent speculate de Cristian Müller, Bollet şi bătrînul ei profesor-curtezan îşi fac confidenţe în Catedrala Sfîntul Iosif (dac-am fi cîrcotaşi, am zice că nordicii nu prea sînt catolici), ba chiar fermecătorul dascăl Repan are fantezia de a întrerupe rugăciunea pe care suava domnişoară o face Sfintei Fecioare, pentru a o obliga, necivilizat, să-i dea replica întreruptă ilogic, la mijloc.

În mod sistematic, tinerii actori (George Alexandru, Lelia Ciobanu) îşi recită textul cu o emfază inexplicabilă, fără a reuşi să concureze însă, nici pe departe, poza de celuloid a lui Virgil Andriescu; el pare a poseda tot ce e necesar pentru rol, în afara vibraţiei lăuntrice.

Una peste alta, nimic nu se încheagă, tensiunea se spulberă sub condurii gingaş mîngîiaţi de mare ai eroinei ce se plimbă la nesfîrşit pe dig; îmbrăcămintea ei e cel puţin neinspirată, dacă nu dizgraţioasă; poezia trăită a textului se ciocneşte fără speranţă de artificialitatea categorică a decupajului regizoral. Ne întrebăm, dezolaţi, la final, dacă Ibsen e acest autor desuet care povesteşte lacrimogen despre sirene-gospodine, cînd de fapt tema sa arzătoare e cea a «sufragiului universal».

Nu, fără discuţie, nu despre Ibsen e vorba. A fost o greşeală de tipar în Panoramicul Radio-TV. **Nimic mai străin de Ibsen, acest taifun psihologic al teatrului modern, decît kitschul.**

DESCHIDERI, INERŢII, APROXIMAŢII

Iată că şi pe micul ecran s-a deschis stagiunea teatrală. Cu un experiment, cel puţin din punct de vedere economic. O revistă (şi o editură), dintre acelea cărora pare să le meargă bine, Românul, **a sponsorizat producţia unei ecranizări:** Gheorghe Cătălina **de Gala Galaction a devenit astfel Îl osîndesc juraţii? de Octavian Sava şi Cornel Todea. Plecînd de la constatarea că «teatrele din capitală şi din ţară se înghesuie să realizeze montări de consum, unele de o calitate artistică îndoielnică», directorul general al editurii respective, domnul Petcu, în argumentul ce justifică investiţia, (în paginile PANORAMICULUI Radio TV), ne asigură că «televiziunea încearcă o demonstraţie în favoarea culturii». Acum, desigur, gestul editurii e binevenit şi sperăm să folosească drept exemplu şi altora, la fel de generoşi; nu cred însă,— urmărind şi scena de scîndură şi pe cea de televiziune cu aceeaşi consecvenţă — că, cel puţin din punct de vedere repertorial (ce să mai vorbim de punctul de vedere artistic!) o comparaţie obiectivă poate înclina balanţa în favoarea televiziunii. Cu foarte puţine excepţii, pînă şi spectacolele preluate din teatre pe micul ecran, din ianuarie în septembrie, dădeau, invariabil, senzaţia unor cópii stîngace şi dezmembrate. Dar asta e o paranteză.**

Ar fi însă de desluşit în intenţia redacţiei de teatru a televiziunii o schimbare de direcţie sau măcar de ton! Încă nu ne putem pronunţa. La nivel strict repertorial, am fi visat un debut de stagiune mai ferm, mai curajos, mai reprezentativ pentru piesa românească. Dramaturgic vorbind, Îl osîndesc juraţii? face serie cu alte ecranizări similare, începute în perioada «de tristă amintire»; cele care ar putea fi numite «restituiri». Dacă atunci seria avea o justificare, un Sadoveanu ui-

tat putînd să înlocuiască (doar cu profit minim, dar cu profit) ineptele scenarii despre agronomi, doctorițe și ștergerea diferențelor dintre sat și oraș, dacă atunci marele repertoriu clasic și contemporan era aproape imposibil de abordat fără compromisuri inacceptabile, dacă atunci, deci, opera minoră a majorilor morți avea măcar avantajul de a reaminti unui public obosit că există și cultura, de care omul se poate agăța ca înecatul de pai, astăzi procedeul pare pur și simplu inerțial. Fiindcă o nuvelă de-a dreptul banală, semnată Gala Galaction, nu face decît să marcheze, o dată în plus, ezitările și inhibițiile față în față cu un program posibil.

Autorii, între argumentele lor din același săptămînal, ne atrag atenția asupra gestului umanitar al jurnalistului cu vederi democratice Pișculescu, jurnalist ce s-a transformat mai apoi în scriitorul care folosește ca material întîmplarea adevărată din 1904. Din păcate, tot autorii insistă și asupra faptului că această povestioară maniheistă nu e un text semănătorist. Asta ar fi o problemă de discutat numai în cazul fericit în care dramatizarea (atît de neizbutită) n-ar scoate la lumină tocmai păcatele pline de bune intenții ale unui soi de literatură care era deja desuetă la momentul scrierii sale, darmite acum.

Filmul de televiziune, avînd ca realizatori principali pe regizorul Cornel Todea, directorul de imagine Cristian Müller, scenograful Virgil Popa și costumiera Eva Szantai, este însă unul onest, dovedind atenție și rigoare în distribuție (se detașează vădit aici, fără mari eforturi fiindcă piesa nu le-o cere, Teodora Mareș, Valentin Uritescu și Gheorghe Visu), curaj în desenul ferm și totuși subtil al relațiilor, elaborare în ținuta imaginilor, chiar dacă ritmul narațiunii ar fi putut fi mai strîns. De remarcat știința regizorului de a puncta planul personajelor secundare și chiar episodice, pentru a crea o atmosferă credibilă în țesătura atît de didactică a ofertei dramaturgice. Chipuri prinse bine și luminate cu volum, fie și într-o replică, în atitudini sau intenții mute, par să semnaleze un pas necesar pe calea limpezirii mijloacelor specifice teatrului TV.

Cît despre alegerea conacului și muzeului de la Goleşti drept cadru scenografic, nu putem spune decît că ele au slujit fericit intențiile realizatorilor. Scuzată fie-ne atunci acribia, însă acest cadru specific oltenesc — adecvat în totul prozei lui Galaction — nu are nimic de-a face cu costumele concepute de doamna Szentai pentru Teodora Mareș, costume evident moldovenești. Dacă dezacordul semnalează o intenție de lărgire, de generalizare a «spațiului de respirație» al povestirii, atunci generalizarea e naivă. Dacă e fără nici o intenție, e pur și simplu o gafă.

Ce se poate însă spune despre Conu' Leonida față cu reacțiunea? Cît de mare nevoie ar fi fost de un Caragiale, și la televiziune și pe scenă! Regizorul Nae Cosmescu a reușit performanța, cel puțin rară, de a avea la dispoziție doi mari actori români în plină forță, posedînd toate datele pentru o creație memorabilă (și pentru ei și, mai ales, pentru noi), spre a obține treizeci de minute de plictiseală fără speranță, uluitoare de-a dreptul. Cum ar zice Topîrceanu la începutul unei alte toamne, «Mă cuprinde o tristețe...» etc.

Plecînd de la o idee de regie cu adevărat profitabilă, aceea de a alcătui un medalion «în lucrare», prin intermediul unui interviu secționat de fragmentele exemplificatoare, întîlnirea cu Petre Gheorghiu s-a diluat, treptat, din pricina lipsei de nerv a întrebărilor celor două interlocutoare. Și e păcat; cu siguranță au rămas, și de această dată, mai multe și mai interesante lucruri nerostite decît cele ce s-au rostit. Metoda ar putea fi însă validată, pentru că e fundamental necesar să se păstreze, de la marii noștri actori, nu numai imaginea lor scenică, ci și ființa lor omenească, fixată în mărturiile lor de creație. E aici un secret (banal) pe care nu mă pot abține să nu îl divulg: un interviu bun se naște nu din lăudarea intervievatului, ci din incitarea lui.

MIRUNA RUNCAN

«BIEȚII ACTORI!»

Chiar așa cum spuneți, d-le T. Caranfii: «Bieții actori!». Numai că noi i-am căina nu doar pentru replicile pe care erau obligați să le rostească, în trecut, ci și pentru faptul că nici după moarte nu se bucură de respectul cuvenit. Ca dovadă, li se poate schimba numele la întîmplare, pînă și într-o emisiune ce se vrea de «cultură cinematografică»! Am numit Vîrstele peliculei (din 26 iulie 1991) unde — comentînd imaginile filmului Viața învinge — dvs. credeți că George Vraca se află între Vasile Valentineanu și Irina Răchițeanu! Probabil că de Valeriu Valentineanu nici n-ați auzit, chiar dacă el a rămas în istoria culturii acestei țări ca unul dintre marii interpreți ai lui Hamlet.

La urma urmelor de ce numai crainicele să aibă dreptul să sîlcească numele actorilor cum le vine la gură, sau numai dl. Hamza de la Actualități să poată face de rîs confundîndu-l pe regizorul Andrei Șerban cu criticul Raul Șorban (nu Șerban, cum zis-a respectivul!) și apoi cu regretatul compozitor Radu Șerban, cînd și dvs., într-o emisiune — ce-i drept — «culturală», puteți fi la aceeași înălțime!

V.P.

«DĂNILĂ PREPELEAC»

Ultima premieră a Teatrului de Păpuși din Cluj a provocat stupoare. Cei care nu citiseră povestirea lui Creangă n-au înțeles nimic (cazul publicului «de bază» — copiii). Ideea că și cel mai sărman cu duhul are, dacă vrea, ac de cojocul diavolului, s-a risipit în confuzia gesturilor, a strigătelor și a muzicii. Spectatorii adulți au trebuit să dezlege o ghicitoare scenică. Prin urmare, n-am avut parte nici de haz, nici de feerie, nici de povață și nicidecum de revelația metaforei. În concluzie, putem spune că în competiția cu Satana a cîștigat cei din urmă. Mulți copii începuseră să plîngă, iar însoțitorii lor se priveau nedumeriți — ar fi părăsit bucuros sala, dacă spațiul le-ar fi permis. Nici năzdrăvanul personaj shakespearean — de la care și-a luat actualul său nume teatrul de păpuși clujean — n-ar fi reușit să provoace erori cu mai mult succes.

Dramatizarea povestirii și regia spectacolului sînt semnate de Traian Savinescu, vechi colaborator al acestui teatru. Scenografia lui Mihai Ciupe a înviorat puțin plictisul zgomotos conceput de regie; se pot aprecia culorile și luminile — din păcate, însă, cu efect în vid.

Eșecul lui Dănilă Prepeleac e o nouă dovadă a faptului că Teatrul de Păpuși are tot mai multă nevoie de profesioniști, de oameni care să respecte copiii și, la fel de mult, arta.

MONICA GHEȚ

ABONAMENTELE PE ANUL 1992 LA REVISTA «TEATRUL AZI» SE POT FACE ÎNCEPÎND CU LUNA DECEMBRIE 1991. POZIȚIA REVISTEI ÎN CATALOGUL DE PRESĂ EDITAT DE RODIPED S.A. PE 1992 ESTE 258.

„UNDE FUGIM DE-ACASĂ?"

(Marin Sorescu)

* * * * *
la un spectacol eveniment
* * * *
la un spectacol ce nu trebuie
pierdut
* * *
nu trebuie chiar să fugiți, dar e
bine să mergeți la acest spectacol
* *
dacă tot vreți să fugiți de acasă...
*
fugiți, dar pe proprie răspundere

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o „căsuță" necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

Spectacole cuprinse în Festivalul Național de Teatru «I.L. Caragiale»	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	VICTOR PARHON	MARIAN POPESCU
Noaptea regilor de W. Shakespeare la Teatrul Național din București	• • • •	• • •	• • •	• • • •
O noapte furtunoasă de I. L. Caragiale la Teatrul Dramatic din Brașov	•	•	•	
Sinucigașul de Nikolai Erdman la Teatrul «C. I. Nottara»	• •	• •	• • •	• • •
Pe cheiul de Vest de Bernard M. Koltés la Academia de Teatru și Film	• •	• •	• •	• • •
O noapte furtunoasă de I. L. Caragiale la Teatrul Național Timișoara	•	•		
Doar fiice să nu ai de Hilde Laugthale la Teatrul german Timișoara	•			
Regăsire de Luigi Pirandello la Teatrul Mic	• • • •	• • •	• • •	
Nebuna din Chaillot de Jean Giraudoux la Teatrul Național din Iași	• •	• •		
Regina Iocasta de C. Zărnescu la Teatrul Național Tîrgu Mureș	•	•	•	
Cîntăreața cheală de Eugen Ionescu la Teatrul «Eugen Ionescu» din Chișinău	•		•	
Abatorul de S. Mrozek la Teatrul de Stat din Oradea	• •	• •		
Mincinosul de Carlo Goldoni la Teatrul Odeon	• • • •	• • • •	• • • •	• • • •
Marat Sade de Peter Weiss la Teatrul Național din Cluj	• • • •	• • • •	• • • •	
Visul unei nopți de vară de W. Shakespeare la Teatrul «L. S. Bulandra»	• • • • •	• • • • •	• • • • •	• • • • •
Ubu rex cu scene din Macbeth la Teatrul Național Craiova	• • •		• • •	• • • •
La papagalul verde de Arthur Schnitzler la Teatrul de Comedie	•	• •	•	• •

OGLINZI PARALELE

GORDON CRAIG SAU EȘECUL ÎNVINGĂTORULUI

Mă întreb și acum, cînd scriu aceste rînduri, care să fi fost natura imboldului, a «motivației» în stare să justifice interesul pentru figura celui ce a fost Edward Gordon Craig! Deși, poate, nu despre o justificare e vorba cît mai ales despre faptul că scrierile teoretice ale omului de teatru Edward Gordon Craig (1872—1966) provoacă și azi, ca și atunci, pe la 1911, reacții și studii comparative. Chiar dacă autorul lor a dispărut acum douăzeci și cinci de ani, după o existență lungă aproape cît un secol, spiritul insurgent, propriu primilor regizori ai avangardei teatrale în Europa, este sesizabil în toată grandoarea proiectului originar, dar și în tenta unei utopii care învăluie mariajul ideii cu întruparea ei.

Istoria vizibilă a acestui proiect începe odată cu spectacolele în care juca un celebru actor al epocii, Henry Irving, de care Craig își amintește, cu detalii, și în 1956, cînd îi povestește lui Peter Brook, la Veneția, despre fascinația artei acelui actor britanic. Craig, adolescent fiind, a jucat și el în cîteva din spectacolele lui Irving. Cum se vede, pentru el, fiul actriței Ellen Terry, drumul spre teatru pare că s-a impus de la sine. Dar despre care teatru e vorba?

Dacă pentru Craig începutul a stat sub semnul artei actorului, ei bine, acest început nu avea să dureze prea mult. Tot astfel cum, mult mai tîrziu, Brook, la nouăsprezece ani, avea să-i ceară imperativ unui producător de filme să-i lase să regizeze și el, și Craig simte destul de devreme atracția «orchestrării», a «dirijării» unui ansamblu. Observațiile sale asupra modului curent de a face teatru în epoca sfîrșitului și începutului de secol îi vor fi iritat suficient ca să fie de la început foarte sigur pe el, o siguranță aș zice specifică acelora care presimt un alt început, noutatea ca stare de spirit convertită în act teoretic. O broșură despre «Arta teatrului», apărută în 1905, este embrionul celebrei Despre arta teatrului (1911), care avea să cuprindă o bombă cu explozie întîrziată: noul orizont al artei scenice.

Interesant e că primele puneri în scenă ale tînărului nemulțumit de starea teatrului din epocă sînt opere (două de Purcell și una de Haendel (între 1900 și 1902), pentru ca, în următorii doi ani, să realizeze scenografia unor spectacole în care juca mama sa (Ibsen, Shakespeare). În 1904 pleacă din Anglia și realizează cîteva spectacole la Berlin (1905 — o adaptare de Hoffmann după Otway), Florența (1906 — Ibsen, Rosmersholm, cu Eleonora Duse), Moscova (1911 — scenografia la Hamlet), Copenhaga (1926 — scenografia și regia la Pretendenții la coroană de Ibsen) și, în 1928, la New York, creează scenografia la Macbeth. Între 1908 și 1929 scrie și editează celebra revistă «The Mask», dar și vreo unsprezece volume (ultimele patru, după 1930) de scrieri despre teatru. E mult, e puțin!

Craig nu și-a pus problema. Surprinde, în aparență, faptul că nu a pus mai mult în scenă, că ideile sale despre noua artă a teatrului, expuse în scris cu o superbă și lucidă înscenare «maieutică», ar fi trebuit să aibă o acoperire în practica scenei. Dar Craig a avut încă de la început reticențe mari față de ceea ce îi putea oferi scena teatrală a timpului său. Condiția materială a teatrului a resimțit-o ca foarte «impură», fapt care l-a determinat să nu accepte un mare compromis — deturnarea, prin lucrul la scenă în condiții improprii, a gîndurilor sale despre expresivitatea actorului și importanța luminii și a decorului. E un paradox sau o abdicare? Sau cu totul altceva?

CRAIG: «Există ceva în înțelepciune, în intelect care nu pare să fie prietenos cu inima. Iar eu m-am întors, ca și acum, întotdeauna către inimă. Chiar și cînd mă întrebam dacă am o inimă, am văzut că ea luptă să stăpînească lumea și cînd reușește totul e bine. Numai în inimă am găsit soluțiile la enigmele din fiecare lună, săptămînă, zi. Și soluțiile corecte. Și cînd interpretam ceva greșit era pentru că într-o oră din zi uitam să pun în legătură acel ceva cu inima».

În Autobiografia sa (Index to the Story of My Days) Craig nu este un memorialist clasic, pentru că experiența sa de viață și cea artistică au conturat un proiect existențial fulgerat de revelații care au premers unui spirit al timpului, al nașterii avangardei ca mod de viață spirituală. A consuma o experiență a eșecului pînă la capăt, dar nu la nivelul melodramei, și a depăși, prin translația în alt cerc al vieții spirituale, un prag al înțelegerii, acesta pare să fie semnul destinului. Craig nu a fost un mare regizor de teatru, dar a permis afirmarea ideii că în teatru vor apărea marii regizori. Extraordinarul său talent de gravor și desenator și intuiția relației ascunse între regizor și actor au determinat întîia mare ecuație artistică a avangardei europene.

Fascinația unor modele contemporane — Brook, Strehler, Kantor, Ciulei — explică în parte, și prin mediatizarea actului artistic, răceala unei umbre acoperind creația teoretică a lui Edward Gordon Craig. Utopia, neasumată înțelept de Craig, ar fi fost să fi crezut că el poate să și treacă total din lumea gîndului pe scîndura scenei. A încercat și s-a oprit la un moment dat. Cînd nu era prea tîrziu.

Mă gîndesc acum la un artist al secolului nostru: Edward Gordon Craig.

MARIAN POPESCU

BEȚIA DE CUVINTE

DEMOCRAȚIA LINGVISTICĂ

Una e să stai la masa de lucru, gîndind asupra a ceea ce vrei să comunici lumii, alegîndu-ți cuvintele cu grija și migala căutătorilor de aur, cizelîndu-ți propozițiile cu atenția și meticulozitatea șlefuitorilor de diamante, alta e să te arunci cu frenezie în valurile, de atîtea ori tulburi, ale jurnalisticii, înotînd printre ponciſe, înghițind multe din ele și restituindu-le, cu sau fără voie, unei omeniri blazate, sastisite sau comode, în încercarea de a-i distruge confortul mental, de a-i satisface — cu ce-o fi și cum o fi — setea de informație, gustul de senzațional și, nu o dată, înclinația spre vulgaritate. În acest al doilea caz, cum ziaristica a luat în ultimul timp un avînt impresionant și cum românul, care s-a născut sau nu poet, a devenit obligatoriu jurnalist (orișicît, în economia liberă e mai rentabil să fii ziarist, afacerist s-u comunist decît artist), toată lumea se grăbește să scrie zilnic sau măcar săptămînal cîte un articol, o notă, ceva, pentru ca nu cumva să piardă acceleratul istoriei. Unii scriu cu viteza gîndului, alții cu o viteză chiar mai mare. Graba strică treaba, se știe, dar, din cînd în cînd, și limba.

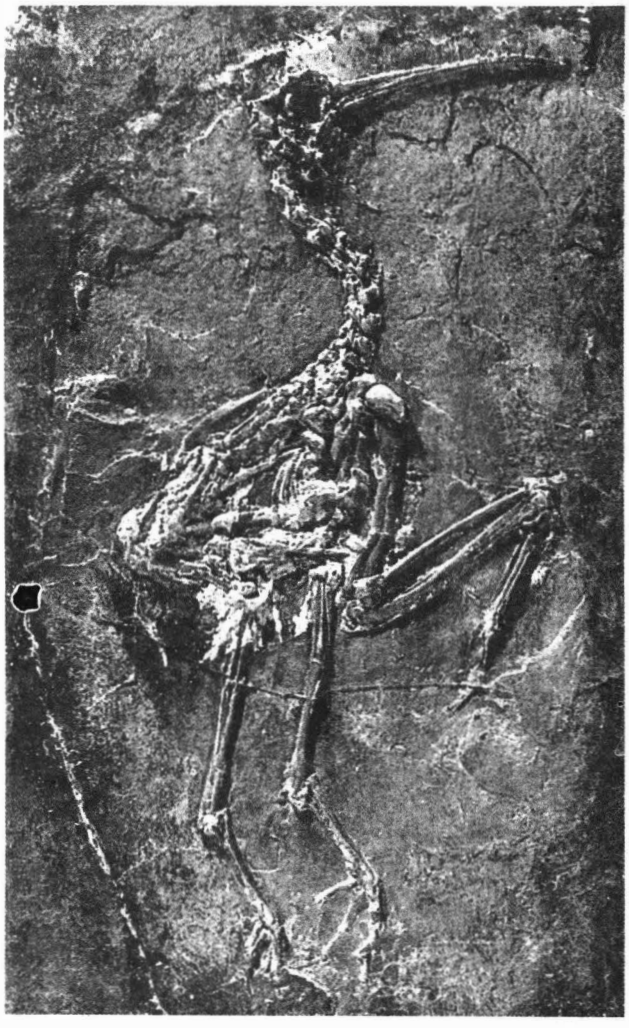
«A fi democratic, însă, nu înseamnă nici a accepta cu brațele deschise (sic!) injuriile, tot mai dese(,) proferate la adresa țării tale, nici a profera tu însuți injurii mai mult sau mai puțin ascunse...» (Articolul **S.O.S. — «România Mare»** în «Viața» nr. 32, pag. 1). A profera injurii (mai mult sau mai puțin) ascunse este ca și cum ai țipa în șoaptă. (DEX: **«a profera** — a rosti, a pronunța (cu voce ridicată) blesteme, amenințări etc.») A fi democratic nu înseamnă (nici) a folosi cuvintele după bunul plac.

Un scriitor, despre care aflăm din «România literară» (nr. 33) că «nimeni n-a dat niciodată doi bani pe cărțile d-sale», scrie într-un reportaj intitulat **Panică la fabricile de conserve:** «Îmi amintesc că și atunci era o mare problemă în legătură cu capacele pentru borcane și a lacului ce se dă pe aceste capace». («Viața» nr. 32, pag. 2) Așadar, «o mare problemă în legătură cu... a lacului». A dracului (era să scriem, din grabă, a lacului) gramatică!

Graba care strică limba este mai evidentă la televiziune, unde oralitatea îi dă un impuls nefast, așa că a vorbi «mai iute decît gîndul» a devenit aici o obișnuință. Exemple s-au tot dat, inclusiv din domeniul comentariului teatral, și se vor da, probabil, în continuare, întrucît, trebuie s-o recunoaștem, oralitatea nu prea favorizează corectitudinea (cel puțin pe aceea lingvistică). Teleaștii noștri s-au învățat să spună: «eu și ceilalți colegi ai mei», de parcă **și eu** aș fi **colegul meu,** pronunță **propietate** (într-o emisiune economică ne-a fost dat să auzim cuvîntul de nenumărate ori, atît din gura unor redactori, cît și din aceea a unor invitați... specialiști) sau **frustare** («cetățenii vor fi frustați»). Un comentator de la «Actualități», oferindu-ne un «anunț umanitar», ne-a comunicat într-o seară, la o oră tîrzie (asta să fie cauza?), că un copil «a fost găsit în stația autobuzului unu șepte opt (pronunțat chiar așa) din Sala Palatului». Nu știam pînă atunci că în Sala Palatului există o stație de autobuz. Informația s-a dovedit astfel cît se poate de utilă pentru cei interesați. Bine, bine, dar astea sînt riscurile oralității. Ce te faci, însă, cînd în traducerea **scrisă** a unui dialog din serialul **Dallas** ești informat că «raporturile geologice» atestă prezența țițeiului în nu mai știu ce parte a Texasului? **Raporturi,** deci, nu **rapoarte.** Să fie oare o condiție a intrării în Europa, **vizavi** în Europa, ignorarea sau disprețuirea limbii române?

Dacă în alte zone ale democrației mai avem de învățat cîte ceva, în aceea a democrației lingvistice putem institui doctorate.

Interimar



CU OCHIUL LIBER

LUMINĂ DIN LUMINĂ DE 40 W

În anii cînd amatorismul și vulgaritatea impuse de la vîrf tindeau să substituie arta la televiziune,
cînd corurile, romanțele, versificările stupide, festivismul descalificau personalul din domeniu,
cînd tot ce era spontaneitate, inteligență asociativă, umor, veridicitate, avea interdicție pe post,
cînd speciile gazetărești — interviu, reportaj, știre, comentariu, masă rotundă etc. — nu se mai deosebeau între ele, limitate la aceleași fraze și superlative stabilite de secția de propagandă, — nu mai puteai avea încredere nici în datele buletinului meteorologic, falsificate și ele pentru a te convinge că nu-i atît de cald sau de frig precum simți.

Neîncrederea în televiziune («știa ne minte») n-a putut fi anulată, printr-o simplă **mea culpa**, de la o oră la alta, nici de la un an la alții, plini de convulsii, prefaceri și contrafaceri, de întoarcere a hainei pe dos (căci sîntem săraci, de unde haine noi?). Sudoarea fricii de stăpîn a trecut și pe partea cealaltă, cei ce-au fost mult timp în serviciu comandat au rămas cu deprinderi, ticuri, reflexe, mutați dintr-o parte în alta în căsuțele programelor au abandonat catrafusele vechi, dar memoria noastră i-a fixat, cu voce, chip și gesturi într-un anume timp mincinos cînd bunul simț, bunul gust, tot ce-ar fi trebuit să fie **bun** era brutal amputat și înlocuit cu proteze pavoazate.

Așa că degeaba vine Smaranda Jelescu altfel coafată să ne prezinte «calendarul zilei» (aniversări, comemorări) și se extaziază în fața altor personalități de data asta adevărate, exact cu același patetism cu care se extazia în fața socialismului multilateral dezvoltat și a Cîntării după ureche, chiar vocea ei ne evocă anii-lumină cînd George Radu Serafim, cel convertit acum la viața spirituală, ne convingea de avantajele statului pe întuneric și de păcatul pe care-l reprezintă un reșou în încăperea friguroasă. Lumină din lumină de 40 wați. Sau N. Petrovici, care păstorea emisiunile cu șoimi ai patriei, pionieri și uteciști la grămadă, exprimînd recunoștință veșnică părinților Elena și Nicolae care-i alimentau «rațional» și-i căleau prin intemperii — sărit acum în cealaltă extremă, a vîrstei a treia, cu toată experiența lui de activist.

Scenografia multor emisiuni e aceeași — trei cîrpe și două crengi, un podium lucios — știe toată lumea că TVR se întreține din abonamente pe care foarte mulți nu și le plătesc — dar că există sărăcie de idei și oameni mai uzați decît aparatura, asta nu mai e vina celor răi de plată, ci a platitudinii lucii.

Ce să mai zicem că, după atîta timp de cînd toate sînt «libere», vorbirea liberă încă n-a intrat în obișnuința realizatorilor T.V., mai nou citesc cu intonație de școlari premianți textul prins de cameră sau de ce-o fi, crezînd că ne păcălesc. Parcă noi n-am ști cum arată un om care gîndește ceea ce spune și unul care îndeplinește un act mecanic.

Ușoara ezitare a d-nei Gabriela Neagu la pronunțarea numelor englezești, crisparea Danielei Gămulescu (oare cît de drăguță o fi cînd zîmbește?), veșnic supăratul Florin Mitu (la TVR e regula: seriozitate = mohorît), confundarea obrăzniciei cu tranșanța jurnalistică (vezi Hamza) și a vocii mieroase cu căldura umană (Cristiana Bota) — nu reușesc să facă și agreabile orele de vîrf, deși o oarecare străduință în acest sens e vizibilă.

Mai curînd în orele de la poale apare cîte ceva de admirat fără rezerve, cum a fost interviul lui Thomas Kleininger cu Anton Dumitriu, sau emisiunile cu copii mici sau folclor autentic din Maramureș. Prin contrast, acestea îți accentuează nostalgia după ceea ce ar putea fi televiziunea noastră.

Un lucru e sigur: dacă la buletinul meteorologic se spune că au fost atîtea grade la Băneasa, acum nu mai avem motive să nu credem. Cît despre ceea ce o să fie, asta e la voia curenților și, cum se zice la Viața spirituală, a lui Dumnezeu, care e logos.

ADRIANA BITTEL

PORTRETUL ARTISTULUI LA BĂTRÎNEȚE

Într-un program tip «grilă», bazat pe o schemă deliberat repetitivă, cum este cel al Televiziunii Române, elementul căruia i se resimte cel mai mult lipsa este calitatea personalităților în stare să învioreze comunicarea, pe o «frecvență» proprie. Cu atît mai prețioase apar deci așanumitele Convorbiri de duminică, **emisiuni care scapă din arcanul tematic și de gen, îngăduind, cel puțin teoretic, orice surpriză; desigur, reușita depinde de «aura» oaspetelui și, nu mai puțin, de adecvarea gazdei; în cazurile fericite, telespectatorii își încarcă din această sursă bateriile, pentru o întreagă săptămînă...**

Ceea ce ni s-a dăruit: un film de Gabriel Liiceanu, condensînd, în patruzeci de minute, o întîlnire cu Eugen Ionescu, petrecută la Paris, cu un an în urmă — a fost cu adevărat o sărbătoare. Nu atît în sensul ludic al cuvîntului, căci n-am asistat, cum poate unii dintre noi se pregătiseră, la un spectacol al inteligențelor în competiție, la jocul strălucitor, întrucîtva gratuit, al replicii memorabile și al paradoxului; a fost mai degrabă un șfat de taină, la care aproape că ne știam să fim martori, ținîndu-ne, parcă fără să ne dăm seama, respirația. Liiceanu avansa prudent, concentrat, în teritoriul sacru al vieții lăuntrice, punînd întrebări esențiale de o teribilă «indiscreție», formulate însă atît de delicat, cu o asemenea respectuoasă iubire, încît ilustrul său interlocutor le accepta firesc, răspunzînd simplu, cu o gravitate reculeasă. Gîndurile sale se legau într-o confesiune cutremurătoare și deopotrivă ingenuă. Temutul ironist, autorul unor opere capitale ale dramaturgiei moderne, omul atitudinilor incisive, eternul revoltat împotriva structurilor înghețate își dezvăluia fără false pudori vulnerabilitatea, angoasele, singurătatea, obsesia vîrstei. Pentru oricare dintre noi, cei care, în anii '60, descopeream prin Rinocerii, Ucigaș fără simbrie, Victimele datoriei, Scaunele, Regele moare, un alt tărîm al poeticii teatrale, acest patetic «portret interior», conturat din cuvinte smulse cu efort unui cuget în nepotolită fierbere, din tăceri încărcate de neliniște și chiar din prim-planuri de o halucinantă expresivitate, a fost o revelație. Un artist celebru, o glorie a Parisului literar, refuzînd întreg «bîlciul deșertăciunilor» pentru a trăi ascetic în orizontul căutării spirituale, asumîndu-și cu un soi de orgoliu această condiție severă, exigentă în mod absolut, și mărturisindu-și cu umilitate creștină căderile în îndoială, spaima de a bascula în vid... O lecție discretă, subtilă, între altele și despre riscul de a face speculații pe tema «raportului dintre om și operă».

Că Gabriel Liiceanu, cu binecunoscuta sa vocație de protagonist, are resurse psihice și pentru a se așeza cîteodată, volt, în planul doi, nu ne miră — aceasta ține de lipsa de ifose a intelectualului veritabil. Filmul său e o contribuție cu atît mai generoasă cu cît e total lipsită de ostentație la înnobilarea climatului nostru moral.

Un cuvînt bun se cuvine desigur multi criticatei noastre televiziuni, pentru faptul de a fi captat acest semnal «extraterestru» și de a ne fi oferit această oră de maximă densitate.

I. P.

CUPE

Imagine din expoziție

CORESPONDENȚĂ DIN OLANDA

MONICA SĂVULESCU-VOUDOURIS

CEL DE-AL PATRULEA PERETE

O asociație de artiști, cu acest nume. Și-o expoziție internațională, cu titlul: «Fotografia, ca teatru». Deci lumea din afara cutiei magice. Lumea care începe dincolo de convenția teatrală și nu se mai termină nicăieri și niciodată. Lumea pe care teatrul o transcrie în convenție și-o prezintă între cei trei pereți ai scenei, încărcată de-o valoare simbolică, dar care nu e decît un cod al celei necuprinse, aflată în deschizătura celui de-al patrulea perete, imaginar.

Organizatorii expoziției și-au îndreptat lentila aparatului de fotografiat nu spre scenă, ci spre autenticul din care scena își trage seva. Au lărgit cu alte cuvinte scena și teatrul neîmprejmuit. Au repetat, ceea ce Peter Brook scria odată, că, atîta vreme cît un om îl privește pe alt om, primul e spectator și celălalt, cel ce se expune, actor, deci se întîmplă un act teatral. Expoziția are ca material nesfîrșitul pe care anularea celui de-al patrulea perete al cutiei magice îl deschide în fața privirii artistului.

Inițiatorul ei este un amsterdamez mărunt și între două vîrste, cunoscut în cercurile artistice pentru marea disponibilitate cu care natura înzestrează firile generoase. Îl cheamă Leo Divendal. Este scriitor și fotograf. În cuvîntul rostit la deschiderea expoziției din Catedrala Nieuwekerk spune, departe de orice convenționalism, că lui un asemenea demers nu i se pare decît un lucru normal și ca atare nici reușita lui nu l-a luat prin surprindere. Președintele asociației care tutelează expoziția ne aduce însă la cunoștință că Leo Divendal a lucrat pentru întocmirea ei timp de 14 ani. Iar cei 9 frați ai familiei Divendal, care stau și ei smeriți și plini de respect împreună cu nevestele și cu copiii pe lîngă pereți în sala vernisajului tixită de lume, ne mărturisesc nouă, cunoștințelor, că-n acești 14 ani, în nouă familii s-a strîns cureaua, s-a pus ban lîngă ban pentru ajutarea lui Leo, i s-a dus grija cît a umblat de colo, colo prin lume cu aparatul de gît și s-au ținut respirațiile de emoție pînă cînd l-am văzut în sfîrșit cu ideea făptuită și atîrnată pe perete, în centrul Amsterdamului. Pe lîngă batalionul de sacrificiu Divendal, pe lîngă asociația amsterdameză de contribuabili, care a avut încredere într-o himeră, mai figurează o mulțime de sponsori olandezi care au stat alături de acest fantast. Și mai sînt, în primul rînd, cei 44 de scriitori, din toate colțurile lumii, care au scris pentru Divendal. Și cei 44 de fotografi de pe toate meridianele, care au fotografiat pentru el. Și mai sîntem noi, traducătorii din 44 de limbi, care am tradus ce-au scris unii și ce-au titrat alții. Și mai e o editură, editura «Fragment» din Amsterdam, care a scos nu un catalog, nu un album, ci o carte internațională de cultură, scrisă de scriitori celebri și ilustrată de fotografi celebri, carte care ar putea sta sub semnul versului shakespearean: «lumea e un teatru». Cum a procedat, de fapt, Divendal?

Din această lume-teatru, el a încadrat o imagine, a privit-o prin lentila aparatului de fotografiat și a trimis-o apoi unui scriitor, spre interpretare. Despre acest fragment de lume fixat pe celuloid scriitorul și-a scris eseul. A glosat deci asupra a ceea ce viața i-a oferit, autentic, ochiului din spatele lentilei. Care, la rîndul lui, alegîndu-și cadrul, făcuse o primă selecție. Ce-a ieșit din acest dublu apel la inteligență și sensibilitate?

În primul rînd, o mare întîlnire de spirite. Pe aceeași «scenă» și-au vorbit scriitorii John Taylor din Anglia și Vernon A. February din Africa de Sud, Mircea Dinescu din București, cu Duoduo, chinezul, care după Zilele din TIENANMEN rătăcește prin lume. Tot pe această «scenă» și-au vorbit marii fotografi ai celor cinci continente. Rezultatele acestor «înțelegeri» au fost expuse în Catedrala Nieuwekerk și au fost publicate într-o carte, «Fotografia ca teatru».

Ideea a preluat-o Divendal de la Roland Barthes, care, în «La Chambre Claire», scrie că fotografia se apropie de creație nu pe calea artelor picturale, ci pe calea teatrului. Fiecare fotograf, conștient sau nu, este regizorul unui anumit cadru scenic, oferit de realitate. Fotografia nu este deci o depozitară a unei realități muzeale. Ea este creație și din acest moment, producătoare a stării de extaz. Ceea ce remarca Brecht că se întîmplă între scenă și public, se poate întîmpla între imaginea fotografică și privitorul ei.

Expoziția este organizată pe patru mari teme: «Poză» (eu aș traduce mai degrabă «atitudine socială»), «Spațiu și timp», «Poveste» (deci «Story») și «Iluzie». În cadrul acestor mari teme, creatorii plasează toate dramele lumii, văzute și nevăzute: personalități exercitîndu-și funcția sau victime ale deposedării de recunoașterea socială, copii din locuri îndepărtate (în spațiu) de zone civilizate și tineri morți (înainte de timp), peisaje cotidiene bîntuite de toate vicisitudinile vieții moderne, povești pline de detalii și nuanțe despre vieți ajunse în pragul apusului, sărăcime visînd cu ochii deschiși și creîndu-și fetișuri, magicieni cu chip anonim și paiațe dîndu-se drept magicieni.

Efectul unei asemenea expoziții asupra privitorului este miraculos. Dintr-o dată îți conștientizezi existența, devii fericit că ți se oferă realitatea într-o varietate atît de desăvîrșită, că ți se dă prilejul de-a participa la atîta bogăție de gîndire și de simțire. Care, de fapt, e lumea însăși. E teatrul însuși.

Amsterdam, iunie 1991

BEDROS HORASANGIAN

CÎȚIVA PIANIȘTI, ENESCU ȘI MUZICA

Trăim acut, mai ales în ultimii doi ani, sub semnul unui eticism modelat dintr-un estetism ieșit din propria-i matcă. Excesele denunță stările de criză, exacerbările interogative, retorica culpabilizatoare și demagogia justificativă ne implică individual. Sîntem chemați «la rampă» rînd pe rînd, uneori, alteori dăm buzna cu toții. Regulile jocului în marginile intervalului se modifică în fiecare clipă în funcție de infinite aproximații și nedeterminabili factori greu de prins într-o anume formulă. Clipă de clipă, ore, zile, săptămîni. Timp, Timpul, singura certitudine. Și doar arta care poate să-l înfrunte. Doar artele care pot să-l ignore. Și iar ne regăsim în expoziții, ne salutăm pe la concerte, stagiunea teatrală ne pune din nou în față o oglindă pentru efemerele noastre certitudini, cinematograful — iluzie, muzica — o consolare. Sau ce anume? Emoții, stări, momente. Cultura mediatizată și mondenizată în exces, uneori pînă la refuz, vine peste noi. Ca și politica. Și toate celelalte. Reușește să ne schimbe, să ne modifice mentalitățile, felul de a fi, de a trăi sau de a accepta moartea? Aici fiecare e obligat să răspundă pe cont propriu. A fost un an în care cîteva din marile mituri ale pianului au dispărut. Aproape că nici nu ne-am dat seama. Preocupați de micile noastre meschinării aproape că nici nu ne pasă. Ce să mai însemne moartea lui Wilhelm Kempff sau a lui Claudio Arrau? Sau a lui Rudolf Serkin. Mari maeștri ai claviaturii care au concertat și pe meleagurile noastre mioritice. Mari maeștri care au alimentat energia noastră sufletească, veșnic asediata noastră subterană, de a nu ceda în fața mizeriilor acestei lumi. Un alt pianist cu «nervi de oțel» precum Prokofiev e aniversat anul acesta pentru un centenar de glorie și suferință omenească. Oare nu ne-ar face bine dacă am mai asculta «Dragostea celor trei portocale» în locul tuturor inepțiilor îngurgitate, în allegro și alergic, zi de zi la televiziune? Aniversarea lui Prokofiev, ca și a lui Mozart de altfel, trece, din păcate, neobservată. O expoziție cu lucrări de artă aparținînd fostei (și actualei încă, sub firmă revopsită din roșu în tricolorul național) gospodării de partid a-atras o mulțime de vizitatori mai mult prin interesul exotic pentru proprietari și mai puțin prin valoarea în sine a numelor lui Andreescu, Grigorescu, Luchian și toți ceilalți. O altă excelentă expoziție a lui T.D. Moraru, la **Simeza**, a mai spart tenacitatea noastră de a cîrîi și mîrîi tot timpul citind ziarele. Și **Festivalul Enescu**, desigur. Un mamut cultural născut din orgoliile și vanitatea propagandistică a unei stăpîniri pentru care arta era, mai ales, un mijloc de a consolida o ideologie, a folosit celor «de jos» să ia contact cu mari nume ale muzicii contemporane. Criteriile politico-ideologice puteau fi depășite din moment ce un John Barbirolli sau Aldo Ciccolini nu înjurau Partidul Comunist chiar dacă veneau din țări «imperialiste». Precedentele ediții ale Festivalului Enescu ne-au prilejuit — ce termen tocit ca un cuțit de bucătărie, taie cel mai bine dar nu-l poți folosi cînd apar musafirii! — contactul cu o mulțime de mari artiști. Muzicieni de talia lui Karajan și Oistrah, Menuhin și Szeryng, Richter, Cassadó și Zubin Mehta, lista este, oricum, impresionantă. În același timp programele, care prin conținutul lor, cu mici tributuri ocazionale, au produs mari satisfacții multor mii de români necăjiți. Ne despărțim aici de dl. Andrei Pleșu cînd vorbea de calitatea «dezolantă» și «dezamăgitoare» a anterioarelor ediții ale Festivalului. Cum, necum, Festivalul Enescu a rămas o plută a Meduzei pentru melomanii români. Cu toate interdicțiile și fondurile împuținate ce i s-au administrat. Fără concurs. Fără prea multă pompă în ultimii ani. Acum, azvîrliți direct în ghiarele economiei de piață trebuie să facem față concurenței și cheltuielilor de organizare. Din ce în ce mai greu de obținut. Oricum, cîteva prezențe notabile, dar mai ales calitatea unor muzicieni români, de la Valentin Gheorghiu și Dan Grigore pînă la Mihaela Martin și Marina Krîlovici ne-au bucurat suficient ca să nu mai regretăm prezentul. Am trăit destul în deceniile ce au rămas în urmă, mai mult în trecut decît în viitor. Ar trebui să ne racordăm imediatului dacă mai sîntem capabili. Muzica ne poate ajuta, ne poate fi de folos tocmai cînd nu mai credem în virtuțile ei. Modelul oferit de Enescu ne poate sluji. Într-o existență golită de sensuri universul sunetelor ne poate face să vibrăm din nou. Să reînvățăm să trăim cu adevărat. Amendînd exhibițiile virtuozității cu iz senzațional, denunțînd lenea și gustul îndoielnic drapate în perfecțiune, muzica și interpretarea enesciană conțin o mărturie și nu un avertisment. Într-un secol în care tehnicile și abilitățile de tot soiul și-au cîștigat numeroși adepți, într-un sfîrșit de mileniu posomorît și rece — computerele nu au sentimente! — bucuria muzicii, dar și a vieții, dispare. Trăim ca să nu murim. Așa, de-a valma, înainte. Ce-o fi o fi. Alternînd mereu propriile noastre trăiri. Fără să mai fim conștienți de noi înșine, de prietenii și idealuri, de dragoste și virtuți înalte. Trăirile noastre au devenit de gradul doi. Aproximative. Cu imaginea bruiată. Buni sau răi, nu mai percepem jocul sublim și patetic-subiectiv al lumii din preajmă. Contururile s-au estompat, chiar și sentimentele, chiar și ideile vin «de-a-gata». Într-o lume dominată doar de inteligență — dar și de instincte ce dau de atîtea ori în clocot —, într-o lume în care computerele spun **«Te iubesc!»** fără să simtă despre ce este vorba, muzicienii de talia lui Enescu și Lipatti, Kempff sau Casals rămîn o speranță la îndemîna noastră. Absurdul vieții dacă nu poate fi ocolit poate fi măcar ignorat. Inconștientul e în afara timpului. Muzica realcătuiește o nouă geografie a realului. Pentru uzul și abuzul nostru propriu. Nu ne rămîne decît să mergem la concerte, să cumpărăm discuri, să ascultăm muzică și să constatăm, ca să nu devenim ridicoli, că **așa ceva nu există.** Precum personajul lui Preda în fața girafei de la grădina zoologică. Poate girafa sîntem noi înșine și nu ne-am dat seama. Încă.

CONCURS

Revista «Teatrul Azi» și-a propus să stabilească o rețea de corespondență permanentă în orașele și zonele unde există instituții teatrale profesioniste (de stat sau particulare). Invităm pe cei interesați să trimită cîte o cronică teatrală la cea mai recentă premieră, însoțită de cîteva date personale ale autorului.

Cronicile selectate vor fi publicate în revistă, urmînd ca redacția să stabilească o legătură permanentă cu semnatarii lor.

Am fi interesați să atragem și să încurajăm în direcția criticii de teatru îndeosebi autori tineri.

«TEATRUL AZI»

NICOLAE SCARLAT

ITINERAR

În primăvara acestui an am avut privilegiul de a mă număra printre cei 18 oameni de teatru din lumea întreagă invitați de Agenția de Informații a Statelor Unite (USIA) pentru a studia fenomenul teatral american.

Timp de patru săptămîni am străbătut un itinerar lesne de invidiat și pentru un american sadea: Washington, D.C., New Haven și Waterford în statul Connecticut, Chicago, Louisville, statul Kentucky, San Francisco și Los Angeles în California și, în sfîrșit, New York. Programul nostru a cuprins 35 de întîlniri și discuții cu animatori și specialiști de teatru, vizitarea a 18 centre culturale, teatre, instituții de învățămînt, organisme locale și federale, vizionarea a 36 de spectacole și, printre picături, vizitarea a vreo 15 muzee.

Pentru a avea o imagine cît mai sugestivă asupra acestui turneu cosmopolit în care fiecare a distrus dacă nu o pereche de pantofi, atunci cel puțin o valiză, ar fi de adăugat că, potrivit unei statistici neoficiale datorate unui coleg irlandez, s-au totalizat în medie 7 ore de mașină și 3,6 de somn în lege pe parcursul discuțiilor și vizionărilor de spectacole. Pentru mulți dintre noi, acesta era primul contact cu ideea americană despre folosirea eficientă a timpului. Autorul acestor rînduri mărturisește cu umilință că s-a aflat în coada

NEW HAVEN

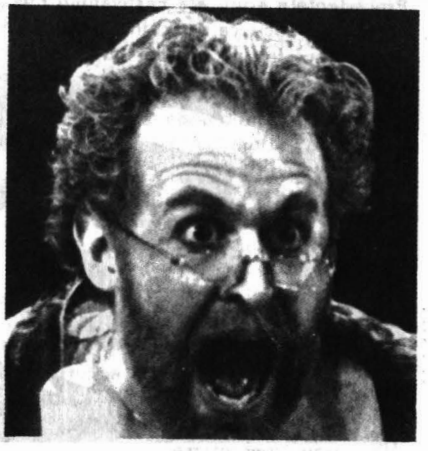
Veți găsi firesc, poate, că am să ignor desfășurarea cronologică și am să încep cu întîlnirea dintre doi români. Pentru că nu e puțin lucru să te poți mîndri cu faptul că un confrate de breaslă și coleg de studii, român ca și tine, predă la Yale School of Drama. Că acest coleg și prieten va avea o întîlnire cu grupul internațional din care faci parte și că vom asista și la o premieră semnată de el la Yale Repertory Theatre — un teatru a cărui stagiune a început cu **Ivanov** în montarea lui Oleg Efremov.

Alături de Liviu Ciulei, care predă la Columbia University din New York, dar fără a-l uita pe Andrei Șerban care a predat pînă de curînd la Harvard, Andrei Belgrader se află de 8 ani printre regizorii români care predau la cele mai prestigioase universități americane.

Andrei Belgrader a terminat studiile de regie în 1973. A fost elevul lui David Esrig, iar după plecarea din țară a acestuia a trecut la Atelierul de regie al lui Radu Penciulescu. Colegii de generație își amintesc încă de producția sa cu **Woyzeck** de Büchner. A lucrat o vreme în țară, iar în 1978 a emigrat în Statele Unite. Dintre montările sale americane trebuie amintite două producții off-Broadway: **Woyzeck** și **Trollus și Cresida.** La renumitul American Repertory Theatre din Boston a montat, între altele, **Cum vă place** și **Măsură pentru măsură, Cîntăreața cheală** și **Scaunele** dar, mai ales, **Așteptîndu-l pe Godot,** spectacol distins cu premiile pentru cea mai bună piesă și cel mai bun regizor, acordate de Cercul Criticilor din Boston pentru stagiunea 1982—83. La Goodman Theatre din Chicago, o scenă nu mai puțin faimoasă, Belgrader a montat cu succes o altă piesă a lui Beckett, **Oh, ce zile frumoase.** La West Bank Cafe a pus în scenă **Korea** de Quincy Long și **The White Whore and the Bit Player** de Tom Eyen — două producții prezentate la Festivalul de la Edinburgh și translate ulterior pe două scene londoneze. A pus în scenă **Sinucigașul** lui Nikolai Erdman la Teatrul Norvegian de Stat. A adaptat **Nepotul lui Rameau,** împreună cu Shelley Berc, și a regizat-o apoi consecutiv la Classic Stage Company, American Repertory Theatre și Odyssey Theatre din Los Angeles. La Yale Repertory Theatre a montat — între altele — **Trollus și Cresida, Cum vă place, Ubu Rege,** și **Căsătoria** de Gogol. Dacă ținem seama de faptul că teatrul american nu e o cetate lesne de cucerit pentru cel nenăscut pe pămînt american, și cu atît mai puțin pentru cel care nu aterizează cu un palmares internațional recunoscut, performanța lui Andrei Belgrader e absolut remarcabilă.

Afinitățile de structură ale elevului lui David Esrig cu profesorul său sînt evidente din simpla enumerare a producțiilor sale. Cu atît mai interesantă a fost oportunitatea de a fi martorul premierei de la New Haven cu **Vicleniile lui Scapin,** piesă cu care David Esrig își susținea Examenul de Diplomă în urmă cu 34 de ani. Belgrader nu a văzut spectacolul. Eu da —

Walker Jones (Géronte) în «Vicleniile lui Scapin» de Moliere (regia: Andrei Belgrader)



top-ului de sorginte irlandeză, picotind doar de două ori la cîte un spectacol — chiar dacă i s-a întîmplat să se plictisească rău la vreo alte trei.

Statele Unite sînt mai puțin o țară și mai mult un continent. Dacă ar fi fost doar aventura traversării în lung și în lat a acestui continent-miracol și tot ai avea ce povesti o viață. Cum Dumnezeu a vrut, ca — prin grija prietenilor — pașii mei să mai fi străbătut acest continent, ochii și mintea nu mi-au fost copleșite de șocul primei impresii. Astfel că îndrăznesc acum să relatez despre un itinerar teatral fără teama de a nu fi observat copacii din pricina pădurii.

pentru că în acel an deveneam student la Actorie. Spectacolul absolventului Esrig era strălucitor și precis ca o lamă de Toledo. Performanța comică a unor Florin Piersic (Sylvestre), Cosma Brașoveanu (Géronte) ori Constantin Voicescu (Scapin) era riguros încadrată întregului. Pregnanța caracterelor și grafia relațiilor restituiau generos spiritul lui Molière. Scapin diriguia cu brio înlănțuirea de explozii comice a spectacolului. Iar în amintirea mea e vie și astăzi extraordinara scenă a bastonadei, în care Dodo Voicescu dezlănțuia o adevărată pantomimă sonoră întru terorizarea sacului animat de Cuzea Brașoveanu și inegalabilul său «Ce dracu-a căutat pe galeră...?!» (Soarta a vrut ca o carieră începută — cum considerau mulți dintre noi — strălucit să se destrame în cîțiva ani de excese bahice. Constantin Voicescu s-a stins uitat încă înainte de a împlini 50 de ani.)

Andrei Belgrader a pus în scenă o adaptare — pe care, de altfel, a și semnat-o (împreună cu aceeași Shelley Berc cu care a prelucrat cîndva **Nepotul lui Rameau;** Shelley Berc conduce Atelierul autorilor dramatici al Universității din Iowa). Argumentul adaptării a pornit de la constatarea că nici una din traducerile existente nu i s-a părut că redă suficient limba și spiritul molieresc. De aci, libertatea de a recurge uneori la recuzita musical-ului, cu concursul compozitorului Rusty Magee. Contribuția tînărului muzician trece dincolo de scrierea partiturii și a cupletelor. Rusty joacă rolișorul lui Carle, dar e și omul-orchestră al spectacolului — atunci cînd urcă la pasarela suspendată deasupra gradenelor din stînga și dreapta scenei unde iau loc o parte din spectatori. Locul principal de joc e o arenă de circ, cu rumeguș și estacadă împrejmuitoare. Scapin (Stanley Tucci) are pălărioara și alura unui Buster Keaton. Circulă nestînjenit printre spectatori improvizînd mici scandaluri și reclamînd complicitatea asistenței. E nu numai cel mai bun actor dar, în chip de **meneur du jeu,** e bisturiul regizoral ce operează ritmul original al spectacolului. Pentru că Scapin menține o savantă detașare de scenariul comic. Un comentariu **sui-generis** al actului scenic. Se ambalează pînă la frenezie în șotiile puse la cale, ori se plictisește brusc de ele devenind simplu spectator al «partenerilor» lăsați de capul lor. Dar nu e vorba de vreun ifos demiurgic, ci de inteligența contemplînd stupiditatea. Iar cînd totul pare a se istovi într-un **happy-end** glamoros, invocă ironic artificiile musical-ului. Moment în care Mary Testa (Zerbinette) — actriță în al cărei curiculum vitae se află și prezența ca solistă vocală în patru mari orchestre simfonice — și Claudia Feldstein (Nérine) — studentă în anul III la Yale School of Drama — domină copios prin inflexiuni de blues și soul. Poate că cel mai sugestiv moment e cel cînd, în timpul bastonadei, Scapin, izbind cu sulul de carton ce-i slujește drept ciomag spinarea lui Géronte (Walker Jones) ascuns în sac, sacul se face una cu podeaua. Din trapa în care a dispărut actorul, va răsări o păpușă de două șchioape clamînd pițigăiat «Ce dracu-a căutat pe galeră...?!» Scapin aruncă sulul de carton, întoarce spatele și pleacă. Refuză să se mai «joace»...

Stanley Tucci (Scapin) în același spectacol

Spectacolul lui Andrei Belgrader este rodul unui creator matur și cu o personalitate distinctă. Dominanta e reflexiv ironică. Orice juxtapunere cu spectacolul de debut al maestrului său nu-și are rostul. În afara constatării unei rigori a expresiei care se constituie într-o calitate de marcă a unei școli de regie.

Pe Andrei Belgrader l-am întîlnit și în calitatea sa de profesor asociat la Yale School of Drama, alături de Lloyd Richards, decanul școlii, și de Earle Gister, decanul asociat.

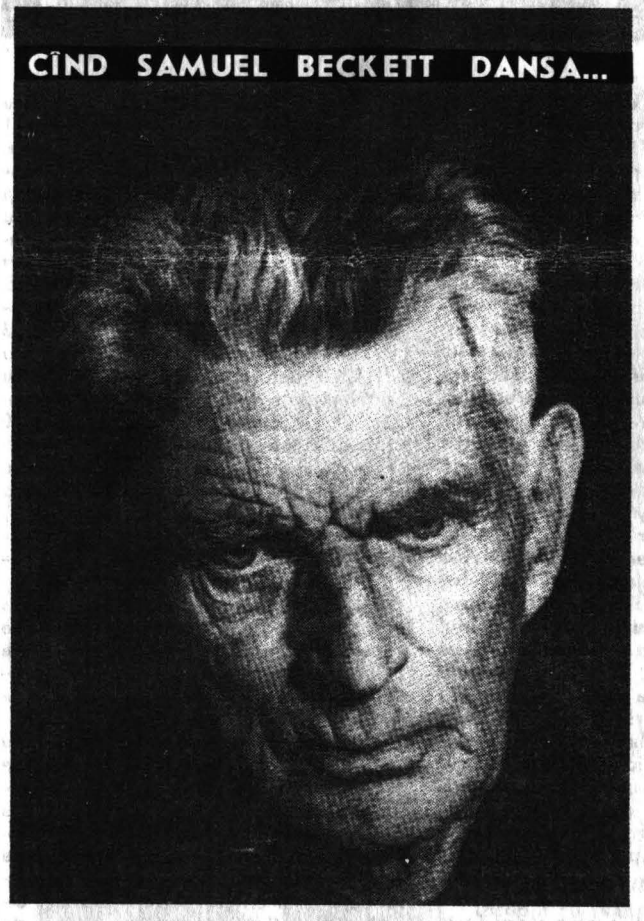
În acel început de aprilie, Yale School of Drama încheiase perioada de depunere a cererilor de înscriere pentru anul universitar 1991—92. Cererile pentru toate cele zece departamente ale școlii erau în număr de 1185. Dintre acestea 771 (318 băieți, 453 fete) erau pentru Actorie. Pentru Regie 130 (83 băieți, 47 fete), pentru Regie de culise — care pregătește și șefi de producție — 13 (6 și 7); pentru Scenografie 69 (28 și 41); pentru Dramaturgie — care pregătește secretari literari — 24 (6 și 18); pentru Autori dramatici 118 (79 și 39); pentru Cercetare teatrologică 6 (5 și 1); pentru Proiectare tehnică 15 (12 și 3); pentru Tehnicieni de teatru 2 (2 fete); pentru Administrație de teatru 37 (11 și 26). Numărul de locuri era următorul: pentru Actorie 16 (din care 10 băieți și 6 fete); pentru Regie 4; pentru Regie de culise 4—5; pentru Scenografie 8—10; pentru Dramaturgie 7—9; pentru Autori dramatici 4; pentru Cercetare 3; pentru Proiectare 8—12; pentru Tehnicieni 3; pentru Administrație 7—9 locuri.

Mi-am îngăduit enumerarea de mai sus deoarece îmi pare că toate aceste cifre trasează concis profilul uneia din școlile de teatru importante. Cel mai dificil proces de selecție este, fără îndoială, cel al candidaților la Actorie unde, în afara notelor obținute la diverse materii în liceu (și nu la un concurs anume — o condiție comună sistemului de admitere în învățămîntul superior american, alături de teste), profesorii se deplasează pentru audiții în încă trei sau patru centre alese pe criterii zonale. Selecția trebuie să răspundă și unor criterii de reprezentare etnică a populației Statelor Unite: alături de albii majoritari trebuie să se afle negri, asiatici și hispano-americani — indieni americani, dacă se poate. Ca pretutindeni în lume, fetele conving cel mai repede despre calitățile lor scenice, dar numărul de locuri le dezavantajează. Proporția băieți-fete este stabilită în funcție de proporția medie a distribuirii pe sexe în teatre. Școala dispune de o sală de teatru cu patru sute de locuri și o scenă bine dotată. Unde am avut prilejul să asistăm la două producții realizate de studenții-regizori: o adaptare după Gabriel Garcia Márquez și un **Hamlet.** Dacă prima era convingătoare în ansamblu, cea de a doua — care se dorea o reprezentare în vreo opt stiluri diferite, un soi de istorie a viziunilor regizorale asupra piesei — nu reușea să depășească propunerea și să devină un spectacol. În afara acestei săli, Yale School of Drama are și un cabaret ale cărui programe sînt susținute, pe rînd, de studenți.

New Haven nu are decît ceva peste 120.000 de locuitori. Prezența uneia dintre cele mai importante universități particulare din Statele Unite și existența unei școli de teatru pe măsură fac din oraș un centru cultural de prestigiu al Coastei de Est. Oferta culturală cuprinde concertele orchestrei simfonice, precum și spectacolele de la Yale Repertory Theatre, Yale School of Drama, Shubert Theatre și, nu în ultimul rînd, renumitul Long Wharf Theatre.

GEORGE ASTALOS

CÎND SAMUEL BECKETT DANSA...



La sfîrşitul lui decembrie '89, cel mai discret şi mai convingător dramaturg al secolului XX trecea în eternitate la fel de confidenţial pe cît a trăit. Fără ceremonie pompoasă, fără cortegiu interminabil şi fără o masă de curioşi în jurul mormîntului, deşi cel care era numit «purtătorul de cuvînt al metafizicii occidentale din secolul nostru» ar fi putut avea pretenţii la funeralii naţionale. Evenimentele din Est — şi mai ales sîngeroasa revoluţie care tocmai izbucnise în România — polarizau mass-mediile din întreaga lume şi opinia publică din toate continentele, lăsîndu-i liniştea călătoriei ultime — cum, de altfel, îşi dorise. Sîntem convinşi că, din colţul lui de cer, Beckett privea sfîrşitul unei tiranii crude, mulţumit că ţara însoţitorului său de drum estetic — Eugen Ionescu, a complicelui său de amărăciuni — Emil Cioran (care îi dedicase cu trei ani în urmă un superb eseu în «Exerciţii de admiraţie») şi a mai tinerilor săi prieteni români de la Paris se de-rinocerizează, regăsind libertatea atît de crunt păimuită timp de patruzeci de ani.

L-am cunoscut pe Samuel Beckett în anul 1971, cînd mă instalasem la Paris în urma unei burse oferite de un alt mare prieten al lui Beckett, Pierre Emmanuel de la Academia Franceză, care — la fel ca şi cel mai francez dintre irlandezi şi cel mai irlandez dintre francezi — a pus o piatră indestructibilă în edificiul metafizicii secolului nostru. Tocmai sosisem la Paris şi, cu insolenţa vîrstei şi mîndria recentului premiu naţional de literatură, obţinut fără cel mai mic compromis (lucru puţin obişnuit în ţara lui «Dracula»), mă lăsasem prins în mecanica creatoare, refuzînd orice propunere a maestrului meu spiritual (Pierre Emmanuel) de a-i întîlni pe scriitorii francezi a căror operă depăşise de mult frontierele hexagonului. În faţa numelor lui Aragon, Sartre, Achard etc., rămîneam inflexibil, debitîndu-mi motivaţiile. Pentru primul, motivul era poemul exaltat dedicat lui Stalin (aveam să-l cunosc nouă ani mai tîrziu, într-o seară, la «Monsieur Boeuf», un restaurant din Hale renumit pentru bucătăria sa, unde mă aflam împreună cu criticul La Bardonnie, care tocmai publicase în «Le Monde» o pagină despre poet). Pentru al doilea, motivul era existenţialismul său proliferator de extremism (l-am întîlnit puţin după aceea, în ianuarie 1972, la Café Select, în Montparnasse, unde am petrecut împreună o noapte destul de agitată — era epoca în care Sartre voia să se lase arestat pentru a provoca un scandal, operaţiune pe care am ratat-o, fiindcă poliţia , care îi cunoştea intenţiile, îl ocolea). În fine, la Achard mă deranja teatrul său de bulevard, pretext fantezist, căci omul era adorabil, iar teatrul său, minunat (ne-am întîlnit la un cocteil al Ambasadei americane la Paris, unde, sub privirea dominatoare a celebrei actriţe franceze de origine română Elvira Popescu, am petrecut toată seara împreună).

Dar cînd Pierre Emmanuel a pronunţat numele lui Beckett, m-am înmuiat. Poate că, mi-am zis, ca bursier în Franţa se cade să văd totuşi pe cineva: atunci măcar să fie tatăl lui Godot!

Cîteva zile mai tîrziu am fost condus la Beckett, pe Bulevardul Saint-Jacques, în arondismentul 14, unde şoferul m-a părăsit. La capătul a cîtorva zadarnice minute de aşteptare, m-am simţit abandonat de întreg pămîntul. Din spatele uşii la care sunasem, nimeni nu părea decis să-mi deschidă. Calvarul dura la nesfîrşit. N-aveam curajul să sun din nou (nu e politicos), şi nici nu îndrăzneam să părăsesc locul (nu se face), deşi după un timp aveam chef să las baltă totul (dar ce i-aş fi povestit a doua zi lui Pierre Emmanuel?) Cine naiba mă pusese să zic «da», cînd puteam foarte bine să zic «nu»? Stăteam în faţa porţii, aşteptînd (pe Godot, poate) — dar asta am povestit-o mult mai bine (sub un alt înveliş, evident), în **Apoteoza vidului** — montată de un alt irlandez, Robert Mc Namarra, la The Source Theatre din Washington.

Pe scurt, am fost primit în cele din urmă de un Beckett prea puţin vorbăreţ, dar excesiv de prevenitor. Era ora patru după amiază. Nu ştiu cît a durat aşteptarea şi nu mă voi lansa în zugrăvirea unui tablou epic al timpului petrecut împreună; detaliile le păstrez pentru «Memoriile» mele. Ceea ce voi spune, totuşi, este că ne-am despărţit la şapte dimineaţa, lăsînd în urma noastră cadavrele a două «Magnum» de whisky (high quality) şi că aproape tot acest timp, cu excepţia ultimelor două ore, eu am fost cel care a vorbit, repetînd mereu acelaşi lucru (discurs îmbunătăţit treptat): «Sînt bursier al... Am tradus poemele dumneavoastră în România, dar n-au apărut... Vă recit cîteva versuri ale dumneavoastră... Dumnezeu lucra în mine etc... Dacă vă place Burns, vi-l recit în româneşte»... (lui Beckett îi plăcea Burns şi eu ştiam asta), iar magnum-urile se goleau fără ca eu să beau mai mult de două degete şi chiar fără să observ, într-atît eram, aş zice, hipnotizat de privirile pătrunzătoare ale interlocutorului meu, care nu m-a slăbit toată noaptea.

În ultimele două ore, ne-am fi putut crede în legenda celor doi evrei altruişti, povestită de Elie Wiesel la Televiziunea franceză în 1973 (cînd, ascultîndu-l pe Premiul Nobel pentru pace şi evocîndu-i inflexiunile transilvane, aveam impresia că retrăiesc întîlnirea cu Beckett), sau în plin «Zorba Grecul».

«Vrei să dansez pentru dumneata o horă veche din munţii noştri irlandezi?» Cum să-l împiedici pe Beckett să danseze? Cînd Nobelul îţi e încă proaspăt în memorie, totul ţi-e permis. Rememorînd imaginile de atunci, aş caracteriza dansurile munteneşti irlandeze drept «statice». Spaţiul dintre două fotolii îi ajungea cu prisosinţă.

Mai tîrziu, am realizat că Beckett nu se afla la primul său dans în particular şi am înţeles ezitarea sa de a mă primi şi de ce a trebuit să aştept atîta în faţa porţii. Pur şi simplu, se gîndise puţin mai mult dacă trebuia sau nu să-mi deschidă pentru că «a deschide» însemna «a bea» şi o furunculoză care l-a sîcîit toată viaţa îi interzicea «magnum»-urile. Ca urmare, am avut un schimb de scrisori şi de telefoane cu diverse ocazii — mai ales cînd regizorul nostru comun din Statele Unite, Robert Mc Namarra, trecea prin Paris.

De ce să nu ne imaginăm că Samuel Beckett, ca bun irlandez ce a fost, dansează încă pentu noi?

Traducere de Sanda Taşula

(din revista ON BOARD, aprilie — mai 1990)

DUMITRU SOLOMON

SĂ PRIVIM ÎNAINTE CU MÎNIE?

Vom abandona valorile create în teatrul din țările est-europene? Acum, în plin proces de democratizare a estului Europei, teatrul își va menține rolul artistic și creator, ori se va lăsa înghițit de tendințele de comercializare? Teatrul își va păstra identitatea națională în contextul desființării granițelor culturale intereuropene, al spulberării vechilor simboluri izolaționiste precum zidul Berlinului? Sîntem în măsură să depășim actuala criză a teatrului, care se manifestă atît în ceea ce privește susținerea sa financiară, cît și în ceea ce privește repertoriul și publicul? Este o criză mortală sau o criză pasageră? Putem construi o punte/poartă între Est și Vest prin care valorile să circule nu numai într-un singur sens, adică dinspre Vest spre Est? Sîntem pesimiști sau optimiști încercînd să privim cu luciditate destinul dramaturgiei și al teatrului din această parte a Europei?

Sînt doar cîteva din întrebările pe care și le-au pus cu înfrigurare dar și cu adîncă responsabilitate participanții la colocviul teatral ce s-a desfășurat între 3 și 8 octombrie în Germania, la Chemnitz și Potsdam, într-o excelentă organizare datorată teatrelor dramatice din cele două importante orașe, Editurii Henschel Schauspiel și societății Eurocultur Est. Au fost invitați dramaturgi, critici, regizori, directori de teatru, secretari literari din Bulgaria, Cehoslovacia, Polonia, România, Ungaria, Uniunea Sovietică și, firește, din țara-gazdă. Discuțiile nu au fost nici convenționale, nici monologale, și asta nu atît datorită existenței unei opoziții de principii și soluții, cît datorită unei diversități de nuanțe în interpretarea fenomenului de criză specifică, precum și datorită situării conlocutorilor pe diferite trepte între pesimism sumbru și optimism moderat.

S-a constatat astfel că starea teatrului în țările foste socialiste din estul Europei este aceeași (cu, firește, unele corective naționale): s-a produs o anume derută în repertoriu, pieselor de serioasă problematică socială și morală tinzînd să le ia locul piesele ușoare, comerciale; se manifestă, explicit sau implicit, preferințe pentru repertoriul occidental și o oarecare mefiență și lipsă de interes față de repertoriul național și est-european; publicul nu mai umple ca în anii trecuți sălile de teatru care constituiau de multe ori un spațiu disident și un refugiu în fața ideologizării și masificării, un refugiu mai sigur și mai autentic uneori decît biserica, astăzi publicul fiind intens captat de mișcările sociale și politice, precum și de magnetismul exercitat de mass-media; există un șoc al decuplării surselor tradiționale, guvernamentale de subvenționare a teatrelor, neființînd încă — în cele mai multe cazuri — alternativa altor surse de sponsorizare artistică, în anumite țări închizîndu-se un număr de teatre din lipsă de mijloace financiare; soarta oamenilor de teatru, mai ales cea a actorilor, a devenit incertă, prin devalorizarea treptată a profesiei lor, prin deteriorarea impactului cu publicul și prin amenințarea șomajului; organizațiile și sindicatele profesionale ale oamenilor de teatru au fost fie desființate, fie subțiate, iar în unele țări între uniunile teatrale și sindicatele actoricești sînt contradicții ireconciliabile prin aceea că se promovează interese divergente; canalele prin care circulau valorile teatrale între țările din estul Europei au fost pe alocuri obturate, astfel că s-a blocat sistemul de vase comunicante creat în interiorul culturilor est-europene, dezvoltate în condiții asemănătoare și avînd aspirații comune antitotalitare, cu împrumuturi reciproce de mijloace de luptă și de rezerve de speranță.

Și totuși...

În aceste condiții, în care destructurările și restructurările survin de la o zi la alta, ia forme din ce în ce mai conturate voința generală de a proteja valorile culturale și morale ale teatrului, se duce o luptă pentru echilibrarea repertoriilor, împotriva defetismului și blazării, se afirmă tot mai puternic convingerea că nu trebuie distrus ceea ce a reprezentat fondul cultural de rezistență și de vitalitate în epoca grea a «socialismului real», se caută soluții pentru recîștigarea publicului de teatru, se creează un front de apărare împotriva cenzurii economice și a dictaturii banului, se experimentează noi modalități de realizare a coeziunii, a solidarității teatrale, dincolo de granițele statale, culturale și lingvistice, o dovadă fiind chiar această reuniune de la Chemnitz-Postdam. Germanii au vorbit de pericolul ca frontiera de pe Elba să se mute pe Oder-Neisse, producîndu-se o nouă ruptură și o nouă cortină de fier între Vest și Est și au propus ca, în locul Porții Brandenburg, simbol al despărțirii, să se instituie un nou simbol — «Poarta saxonă» (Chemnitz este un oraș saxon), o poartă a circulației libere Est-Vest.

S-a hotărît ca astfel de reuniuni de teatru, întărite prin schimburi de literatură dramatică, turnee, colocvii, simpozioane, să capete un caracter permanent.

Toate acestea, dezbătute pe larg în decurs de șase zile, ar fi «punctul de plecare», cum a fost denumit. Despre «punctul de sosire» s-a vorbit mai puțin. Nimeni nu este profet, nimeni nu și-a putut asuma o definire a viitorului. Plutim încă în ceață, în incertitudini, sînt nenumărate obstacole care trebuie depășite, nici o soluție nu este general valabilă și în mod sigur aplicabilă. Dacă pesimismul a fost într-o măsură pulverizat, luciditatea ne obligă să fim sceptici. Aș îndrăzni să spun că s-a instituit un scepticism pozitiv.

Ca pentru a întări această impresie, iată, am văzut împreună cîteva spectacole bune sau foarte bune (**Dragonul** de Șvarț și **Amphitryon** de Hacks la teatrul din Chemnitz, acesta din urmă excelent pus în scenă de directorul teatrului, Jörg Liljeberg, **Lupta negrului și a cîinilor** de Koltès la teatrul din Dresda) și am asistat la lectura unor piese foarte interesante ale sovieticilor Aleksandr Galin și Oleg Iuriev și a ungurului Mihály Komis, dar, toate, în săli care n-au fost chiar pline. Totodată, afară, în parcul din fața teatrului chemnitzian, niște extremiști iresponsabili — din ce în ce mai activi în ultimul timp — mîzgăleau monumentul victimelor fascismului cu zvastici și sloganuri naziste și profanau opere de artă. Participanții la colocviu au semnat o rezoluție care condamnă extremismul, naționalismul, șovinismul, neofascismul.

Scepticism, poate. Dar nu dezarmare în fața răului, oricare ar fi el. Poate că și aici se află unul din rosturile majore ale Teatrului.

ARTĂ ŞI TEHNICĂ ÎN TEATRELE BRITANICE

O NOUĂ PROFESIE: LIGHTING-DESIGNERUL

În primăvara acestui an, printr-un neaşteptat dar fericit concurs de împrejurări, am fost invitat de British Council să particip la un curs de perfecţionare, organizat la Londra şi avînd ca temă: Theatre lighting: design and technology. Aflasem despre pregătirea acestui curs de iluminat şi despre perioada sa exactă de desfăşurare (3—15 martie 1991) încă din septembrie 1989, deci cu doi ani şi jumătate în urmă, la Varşovia, cu ocazia celui de al VIII-lea Congres al O.I.S.T.A.T. (Organizaţia Internaţională a Scenografilor, Tehnicienilor şi Arhitecţilor de Teatru). Fără sprijinul material al British Council şi fără suportul moral al domnului Claus Henning, ataşatul cultural al ambasadei Marii Britanii în România şi energicul diriguitor al acestui for internaţional pentru ţara noastră, plecarea şi prezenţa mea la Londra nu ar fi fost posibile. Am ţinut să fac aceste precizări pentru a sublinia contribuţia generoasă şi eficientă a British Council — aflat sub înaltul patronaj al Majestăţii-Sale Regina Angliei — la promovarea şi încurajarea relaţiilor culturale, educaţionale şi tehnice dintre Marea Britanie şi statele lumii. De altfel, raportul anual 1989—1990 al acestui organism, cuprins într-o elegantă broşură care are pe una dintre copertele sale şi portretul lui Ion Caramitru, relevă că British Council are filiale în numeroase oraşe ale Regatului Unit şi în peste 100 de ţări. Cît despre structura sa, aveam să mă conving la faţa locului nu numai de perfecta organizare, ci şi de înaltul profesionalism dovedit de toţi membrii şi colaboratorii săi, întrucît aici criteriul competenţei este definitoriu.

Curînd după sosire, cunosc colegii veniţi de pe toate meridianele şi din absolut toate continentele: din Australia pînă în Canada, din ţările asiatice (Japonia, Coreea, Hong-Kong, Singapore şi Filipine) pînă în Israel şi Barbados, din America latină (Brazilia şi Mexic) pînă în Africa (Uganda). Europa este reprezentată de la Nord la Sud prin participanţii din Finlanda, Norvegia, Danemarca, Spania şi Portugalia. Din ţările fostului lagăr comunist sînt deocamdată singur, adăugîndu-se, ulterior, Nevenca Vidac de la Teatrul Naţional din Belgrad.

După tradiţionala fotografie în grup, domnul Francis Reid, coordonatorul cursului, ne pune în temă cu activitatea teatrală din Marea Britanie, cu modul de organizare şi de subzistenţă al diferitelor companii şi trupe particulare, insistînd asupra rolului din ce în ce mai important pe care îl are «lighting-designerul» în viaţa artelor de spectacol, în general, şi a teatrului în special. Dar ce este un lighting-designer? Este un personaj cu apariţie destul de recentă în lumea scenei, acceptat de unii, contestat de alţii, dar care îşi impune inevitabil prezenţa în constituirea unui act spectacular. Pe măsură ce scenografia devine tot mai «săracă», mai esenţializată, mai stilizată, iar decorul de lumini creşte în importanţă, lighting-designerul se detaşează ca o individualitate distinctă, fiind unul dintre colaboratorii cei mai apropiaţi ai directorului de scenă. În funcţie de concepţia regizorală, el alcătuieşte schiţele de lumini, fiind intermediarul între doleanţele diriguitorului artistic şi posibilităţile de punere în aplicare a acestora de către maistrul de lumini. Este de la sine înţeles că un bun lighting-designer este nu numai un excelent cunoscător al tehnicii de iluminat, ci şi un artist în toată puterea cuvîntului. Această dublă specializare derivă din însăşi dezvoltarea fără precedent, la acest sfîrşit de mileniu, a tehnicii de iluminat, aşa cum în primele trei decenii ale secolului nostru mecanica de scenă a cunoscut perioada ei de glorie. Şi dacă maistrul de lumini trebuie să stăpînească, cu profesionalism, o instalaţie din ce în ce mai complexă, lighting-designerul este dator să-i pună la dispoziţie toate informaţiile şi datele ce urmează a fi realizate cu cea mai mare precizie. De altfel, o bună parte dintre colegii mei practicau această profesie în ţările lor, şi nu întîmplător printre cei prezenţi se aflau şi directori de teatru, manageri sau conducători tehnici dornici să afle exact ce să ceară şi cum să-şi doteze teatrele pe care le îndrumau sau pe care urmau să le înfiinţeze. Aveam să asist şi apoi să lucrez la conceperea unor astfel de planuri de iluminat, cu ajutorul computerului. Desenat cu un creion special pe o planşetă, planul apărea în fazele lui succesive de creaţie pe ecranul unui monitor, adăugîndu-se treptat aparatele de iluminat necesare. Pe parcursul pregătirii spectacolului, schiţele de lumini suferă inerente modificări sau chiar schimbări de concepţie, memoria calculatorului ajutîndu-te să reamplasezi aparatele în poziţiile şi la înălţimile dorite, sub unghiurile de incidenţă optime şi cu filtrele de culori cele mai convenabile.

În cadrul cursului s-au abordat diferite aspecte privind proiectarea instalaţiilor de iluminat pentru diverse tipuri de scene, s-au purtat discuţii vii, şi uneori contradictorii, despre iluminatul în teatrele lirice şi dramatice, în spectacolele de balet, varietăţi şi musicalurl, sau pentru re-

prezentațiile de mare amploare desfășurate în aer liber. N-au lipsit prelegeri și seminarii legate de pregătirea personalului de exploatare și cele vizînd economia iluminatului. Sub acest ultim aspect, s-a ajuns la concluzia că nu economisirea energiei electrice stă pe primul plan, așa cum ni s-a impus nouă ani de zile. Modul optim de amplasare și numărul corespunzător de aparate de iluminat conduc la adevărata economie de timp și de bani. Principiul britanic potrivit căruia omul de condiție modestă nu poate să-și permită luxul să se îmbrace cu lucruri ieftine și-a demonstrat justețea și în acest caz, aprecîndu-se că o dotare tehnică adecvată face reale servicii bugetului unei instituții artistice. Un decor mai mult sau mai puțin fastuos este în mare parte perisabil, în timp ce un decor de lumini — în speță, proiectoarele — se menține și se amortizează treptat pe măsura trecerii timpului. Pe de altă parte, un număr suficient de aparate de iluminat reduce substanțial și cheltuielile de forță de muncă, nefiind necesare reamplasări pentru fiecare spectacol.

Dezbaterile teoretice, susținute cu exemplificări video, au fost continuate de participarea la o serie de spectacole și de vizite la numeroase teatre din Londra și Leeds. La Royal National Theatre asistăm la ultima premieră cu The Trial, o dramatizare după romanul Procesul de Franz Kafka, concepută de actorul Steven Berkoff, realizatorul spectacolului. Tot Steven Berkoff, împreună cu Guy Nicholson, a creat o ambianță decorativă extrem de simplă, dar foarte sugestivă, alcătuită doar dintr-un fundal alb străjuit de niște flancuri negre. Ca elemente decorative — douăsprezece cadre dreptunghiulare din țevi de aluminiu, care, ingenios mînuite de actorii comentatori ai «corului» și în același timp participanți la acțiune, individualizau perfect locurile de joc: ușile apartamentelor vecinilor lui Joseph K., birourile instituției unde acesta își are slujba, o cameră a unui apartament, spațiul care delimitează completul de judecată, tunelul de intrare al unei închisori etc. Lumina abil condusă contribuia din plin la reliefarea tribulațiilor umilului funcționar. La English National Opera ni se prezintă King Lear, aparținînd compozitorului contemporan Aribert Reimann, tot într-un decor unic, construit din niște platforme de lemn cu capetele ascuțite, care se modulează prin ridicarea sau coborîrea lor, denivelînd astfel spațiul de joc. Platformele sînt suspendate, la vedere, de niște frînghii ce servesc la rîndul lor ca o frînă sau ca o eliberare a acțiunilor personajelor. O parte din orchestră se află în dreapta scenei, iar alta în fosă. Proiectoarele nu mai sînt ascunse de sufite, iar cele din sală nu deranjează pe nimeni. Timp de o zi vizităm teatrele din Leeds, printre care și o construcție nouă, «The West Yorkshire Playhouse», inaugurată în 1990 și prevăzută cu două scene, una elisabatană și alta clasică, cu un modern restaurant, baruri, bibliotecă, ateliere etc. etc., toate avînd o finisare exemplară și o dotare tehnică de ultimă oră. Poposim o altă jumătate de zi la Royal National Theatre, ca oaspeți ai domnului Tony Bond, directorul tehnic al acestui complex teatral. Aflînd că sînt român, domnul Bond mă întreabă ce mai face Radu Beligan. Ni se oferă ample explicații despre tot ce ne interesează în legătură cu cele trei scene («Olivier», «Lyttelton» și «Cottesloe»), de dimensiuni diferite și dintre care una cu funcționalități multiple. Constat și aici că tavanele sălii sînt înțesate de proiectoare și reflectoare, sfidîndu-se orice preocupare desuetă pentru un plafon frumos ornamentat. La celebrul Drury Lane sîntem entuziasmați de musicalul Miss Saigon de Claude-Michel Schönberg, Alain Boublil și Richard Maltby jr. Este o adaptare liberă după Madame Butterfly, acțiunea petrecîndu-se, de data aceasta, în timpul și după războiul din Vietnam. O muzică frumoasă, decoruri și costume rafinate, actori compleți, de diferite rase și etnii. Efectele sonore sînt excelente, lumina dinamică este și ea cu discreție folosită, ca în scena ce prezintă viața de noapte dintr-un oraș american, iar fumigenele au o justificare logică în secvența «visurilor americane» ale unor năpăstuiți refugiați vietnamezi. Și, pentru că tradiția nu înseamnă cantonarea într-un conservatorism vetust, necesitățile spectacolelor din zilele noastre au determinat montarea unor bare cu proiectoare între stucaturile ornamentale ale balconului și chenarele cu inscripții aurite ale unor nume ilustre (Kean, Irving, Garrick, Byron, Sheridan) care, prin prezența lor, au adus faima acestui teatru inaugurat în 1663. La un alt teatru, «Prince of Wales», construit în secolul trecut, profilat acum pe spectacole de divertisment, sîntem martorii unor demonstrații de «plimbare» a luminii și de rafinate mixturi cromatice acționate prin telecomandă. Eliberat de permanenta și împovărătoarea grijă de a se afla în conul de lumină, actorul poate astfel să se concentreze asupra interpretării, fiind sigur că proiectorul îl urmărește pretutindeni. Lives of the great poisoners o nouă piesă de Caryl Churchill, se reprezintă la «Second stride», un teatru amenajat într-un vechi studio al B.B.C.-ului și în care s-a păstrat structura metalică a plafonului pentru instalația de iluminat, cu rezultate dintre cele mai bune. Cu o echipă de excelenți actori, Peter Hall a regizat, la propria companie, A douăsprezecea noapte de Shakespeare. Un spectacol viu, alert, care durează exact două ore. Accentul este pus pe grupul «complotiștilor» alcătuit din Sir Toby (Dinsdale Landen), Feste (David Ryall), Maria (Diane Bull) și Sir Andrew (Martin Jarvis), primul amintind, și prin fizic și prin comportament, de Falstaff. În Malvolio este distribuit Eric Porter, actor cunoscut și de telespectatorii noștri din rolurile Soames (The Forsyte Saga) și Karenin (Anna Karenina). Modul cum îi interpretează pe nefericitul îndrăgostit, într-un registru tragico-dramatic, mi-a amintit de Gina Patrichi care sfîrnea și ea cascade de rîs, într-o concepție similară, în rolul Mițel Baston din neuitatul D-ale carnavalului al lui Lucian Pintilie.

Părăsesc orașul de pe malurile Tamisei, după două săptămîni care au trecut pe nesimțite. Activitatea zilnică de 12—14 ore, respectată cu o punctualitate tipic englezească, nu mi s-a părut obositoare, datorită varietății programului și spiritului pedagogic ale organizatorilor cursului. Aduc cu mine nu numai un bagaj de amintiri și experiențe, ci și un voluminos material documentar (note de curs, prospecte, schițe de lumini, 18 casete audio cu înregistrarea lecțiilor etc., etc.). Oare vor folosi cuiva, cîndva?

VIRGIL PETROVICI

Eric Porter (Malvolio) în «A douăsprezecea noapte» de Shakespeare (regia: Peter Hall)

PRIMIM LA REDACȚIE

DOMNULE DIRECTOR,

În nr. 10 al revistei dvs., a apărut o statistică la pagina 44 în legătură cu frecventarea sălilor de spectacol în stagiunea trecută.

Din păcate toate datele privind Teatrul de Comedie sînt greșite.

1. Teatrul de Comedie a avut trei premiere și nu două.

2. Spectacolul cu «Visul unei nopți de vară» (premiera în oct. 1990) s-a jucat în stagiunea 1990—1991 de 30 de ori la sediu cu un nr. de 10.000 de spectatori. În afară de aceasta s-au mai jucat în Anglia 28 de spectacole pe bani și 2 spectacole la Chișinău.

3. Spectacolul «3 Havel» s-a jucat nu de 25 de ori cum apare în statistica dvs. ci de 31 de ori și nu cu un nr. de 8.148 spectatori ci cu un nr. de 13.244 spectatori, iar «Legăturile primejdioase» s-a reprezentat de 25 de ori și nu de 18 ori cum apare în statistica dvs., cu un nr. de 10.217 spectatori și nu cu 5.282 spectatori cum apare la dvs.

4. Sala Teatrului de Comedie are 450 de locuri, și nu 500 cum apare la dvs. în statistică.

În consecință și media de spectatori și indicele de ocupare a sălii sînt total greșite în defavoarea noastră.

Cei care au întocmit această statistică pretind că noile premiere ale Teatrului de Comedie nu s-au jucat în stagiunea 1990—1991 decît de 43 de ori, pe cînd ele s-au jucat de 86 de ori, iar indicele de folosire a sălii e cu minimum 20% mai mare decît cel prezentat de dvs.

Nu știm cine v-a furnizat aceste date care după cum vedeți nu corespund cu adevărul și dezinformează opinia publică în legătură cu adevărata activitate a Teatrului de Comedie. V-am ruga să publicați această erată în primul număr al revistei dvs.

PS. — În același nr. al revistei dvs. mai apare o informație eronată privind Teatrul de Comedie.

Teatrul n-a participat cu piesa «3 Havel» în Festivalul concurs de la Oradea personal fiind împotriva concursurilor și clasamentelor.

La insistențele teatrului din Oradea am acceptat să dăm 2 spectacole în afara concursului.

Așa cum apar lucrurile în revista dvs. reiese implicit că noi am fi concurat și nu am fi luat nici o distincție:

Ținem să vă amintim că nici n-am concurat și nici n-am vrut să luăm premiu.

Premiul primit de dl. Cornel Vulpe de la Asociația Umoriștilor Români, nu înțelegem ce legătură ar fi putut avea cu Festivalul în cauză, deoarece ne îndoim că toți umoriștii români s-au deplasat la Oradea cu prilejul festivalului.

(Pentru) DIRECTOR,
IARINA DEMIAN

DIRECTOR ADJ.,
indescifrabil

NOTA REDACȚIEI

1. Din statistica publicată nu rezultă numărul de premiere la nici un teatru, pentru că nu ne-am propus așa ceva.

2. Datele primite de la Teatrul de Comedie nu conțineau referiri la acest spectacol.

3. Diferențele provin, probabil, din faptul că dvs. ați avut în vedere întreaga stagiune 1990—1991, în timp ce sondajul nostru se oprea la data de 31 mai 1991, așa cum, de altfel, s-a menționat în revistă.

4. Nu noi eram cei mai îndreptățiți să știm cîte locuri are sala Teatrului de Comedie, ci angajații dvs. din acel moment, cei care — cu amabilitate — ne-au furnizat toate datele publicate de noi.

P.S. Cît privește participarea spectacolului **3 Havel** la Festivalul internațional de teatru scurt de la Oradea (pe al cărui afiș a figurat ca atare), dar nu și la concurs, desigur că e la latitudinea dvs. să vă retrageți cînd doriți din festivaluri, concursuri sau jurii, chiar dacă inițial ați acceptat să luați parte la ele. Nu ne-ar surprinde ca, pe viitor, să asistăm și la alte ciudățenii, de pildă să participați la concurs dar nu și la festival ș.a.m.d.

Firește, nu toți umoriștii români s-au deplasat la Oradea cu prilejul festivalului. Credeți că trebuiau s-o facă absolut toți pentru ca Asociația Umoriștilor Români să poată da un premiu? Că trebuie să se deplaseze la un festival toți membrii UNITER sau toți angajații Ministerului Culturii dacă UNITER sau Ministerul Culturii acordă un premiu la acel festival? Noi credem că nu.

PUBLICITATE

S.C. INTEGRATA DE IN S.A. BOTOȘANI

VĂ OFERĂ

UN BOGAT SORTIMENT DE ȚESĂTURI DE IN ȘI TIP IN
— ÎMBRĂCĂMINTE
— DECORAȚIUNI INTERIOARE
— FEȚE DE MASĂ ȘI PROSOAPE
— HUSE SEMIÎMBRĂCĂMINTE PENTRU MOBILĂ

ȚESĂTURI DE IN — O VERITABILĂ DESCOPERIRE PENTRU ORICE APARTAMENT

ȚESĂTURI DE IN — NELIPSITE DIN ORICE GARDEROBĂ. Ele conferă eleganță, strălucire și distincție ținutei dv.
— În diferite contexturi. Într-o paletă cromatică deosebit de bogată cu o rezistență mare la fierbere, spălare, frecare, rupere, lumină. Ele sînt ușor de întreținut. Cu o finisare ireproșabilă. Calități apreciate pe piața internă și externă.

AȘTEPTĂM AGENȚII ECONOMICI INTERESAȚI LA SEDIUL NOSTRU DIN B-dul Eminescu nr. 2, Botoșani. Tel. 985/15661—15662
Telex 24274